



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

**LAS VOCES FEMENINAS EN UNA SELECCIÓN DE POEMAS EN**

**PROSA DE TERESA WILMS MONTT**

**Tesis para optar al grado de Magister en Literatura**

**VALENTINA ANTONIA MONARDES MORALES**

**Profesora guía:**

**Lucía Stecher Guzmán**

**Santiago de Chile, año 2020**

## Tabla de contenido

	Página
Introducción	1
Capítulo I El género del poema en prosa	7
Capítulo II El ideal del ángel del hogar y la figura de la escritora	26
Capítulo III El Chile de Teresa Wilms Montt	
3.1 Ideal femenino de la época	47
3.2 Chile en los procesos de modernización	57
3.3 Contexto literario	64
3.4 Biografía y obra de Teresa Wilms Montt	68
Capítulo IV Análisis de los poemas en prosa	77
Conclusiones	116
Bibliografía	123

## **Resumen:**

El objetivo de esta tesis es describir las voces femeninas que se expresan en una selección de poemas en prosa de la autora chilena Teresa Wilms Montt (8 de septiembre de 1893-24 de diciembre de 1921). En la investigación se observará si las voces descritas presentan rasgos conciliadores o rebeldes en relación al ideal femenino de la época. Además, se identificarán las características del género del poema en prosa que facilitarían la inclusión de un sujeto o mensaje transgresor, tales como la síntesis de opuestos, la mimesis subjetiva, la brevedad, entre otros. El procedimiento que se empleará será el de reconocer y analizar la caracterización de la figura femenina (a partir de los adjetivos con que se califica, la simbología, entre otros), los rasgos de la figura masculina (el amado) y la relación amorosa entre los sujetos.

Los resultados indican que en los textos estudiados se evidencian voces conciliadoras y transgresoras con el ideal femenino. La figura femenina está escindida y se define como transgresora, por aceptar el deseo sexual y tener ideales creadores. No obstante, esta misma figura niega esta forma de ser y busca en el amor la posibilidad de cambiar y así lograr ser aceptada socialmente como esposa y madre. Es importante señalar que el poema en prosa, gracias a la síntesis de contrarios, la mimesis subjetiva, la descripción y retrato, potencian la expresión fragmentada de la sujeto, manifestando dos niveles de transgresión. Uno literal, en los deseos de autosatisfacción de la figura femenina, y otro implícito en la transformación de la figura masculina en el “amado muerto” y “musa”, lo que constituye un gesto de inversión de los roles tradicionalmente asignados a los géneros sexuales.

## **Introducción**

La presente investigación tiene por objetivo general describir la articulación del discurso femenino expuesto en una selección de poemas en prosa de la autora chilena de principios del siglo XX, Teresa Wilms Montt. Las voces femeninas presentes en los poemas en prosa de la autora se analizarán a partir de las características desarrolladas en el texto acerca del sujeto femenino y su relación con lo masculino y el ideal femenino occidental de principios del siglo XX. Además, se examinarán las características del género del poema en prosa que facilitarían la inclusión de significados implícitos, tales como la síntesis de contrarios, la mimesis subjetiva, la concentración temática y expresiva, entre otros.

La hipótesis de esta tesis propone que los discursos femeninos que expresa la poeta chilena Teresa Wilms Montt, al recurrir al poema en prosa, configuran posturas conciliadoras y transgresoras respecto al ideal de mujer de la época.

El poema en prosa gracias a sus características formales y su hibridez permitiría a la poeta trascender los temas a los que estaba relegada y originar un lenguaje distinto, con significados sumergidos, lo que propiciaría un nuevo posicionamiento como sujeto (femenino) a la voz lírica. A raíz de este cambio la voz lírica se ve liberada para manifestarse reproduciendo o rompiendo con los estereotipos de lo femenino de la época.

Teresa Wilms Montt fue una poeta de nacionalidad chilena nacida a finales del siglo XIX. Su literatura era principalmente autobiográfica, expresada en sus

diarios de vida, así como también en sus poemas en prosa (González Vergara 21). Teresa Wilms Montt publicó varios libros de poesía, editados la mayoría fuera de Chile, como *Inquietudes sentimentales* (1917), *Los tres cantos* (1917), *La quietud del mármol* (1918), entre otros.

El contexto en el que debuta Teresa Wilms Montt como poeta se caracterizaba por un dominio exclusivamente masculino. En Latinoamérica a finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando esta poeta comienza a publicar sus obras y a participar en el círculo literario chileno, la mujer era considerada un ser alejado de las actividades intelectuales, culturales y literarias. Estas condiciones sociales son mencionadas por Marina Alvarado en su texto *Teresa Wilms Montt: Estrategias textuales y conflicto de la época* señala sobre la autora: “A pesar de la modernización y de la inclusión que se le quiere dar a sectores antes marginados, la mujer sigue siendo recluida al espacio “del hogar”, sin poder decidir sobre su cuerpo y su vida” (26).

Si bien en la última década del siglo XIX y las primeras del XX existieron avances en la inserción pública del sujeto femenino en la sociedad (producto de su integración en el campo laboral), las escritoras debieron utilizar distintas estrategias para poder integrarse y mantenerse en el campo cultural de sus respectivos países. Alvarado describe cómo Wilms Montt, en su calidad de sujeto-mujer y escritora “está determinada social y culturalmente por la noción falocéntrica” (20), por lo que ella también reproduciría valores y juicios ligados al ideal femenino impuesto. Por eso es de gran relevancia reconocer las prácticas que desarrollan las autoras mencionadas para poder entrar a estos círculos masculinos.

La presente investigación pondrá énfasis en los poemas en prosa que la chilena desarrolla. Se analizará la forma en que la articulación de las voces femeninas negocia entre lo aceptable o no en la sociedad patriarcal. Asimismo, se planteará la interrogante de qué elementos propios de un género menor y polémico como es el poema en prosa potencian este discurso, ya que históricamente este responde a las necesidades modernas de rebelarse ante las formas. Además, la importancia del género radica en el hecho de que su creación fue suscitada por la incapacidad de las antiguas formas institucionalizadas (verso y prosa) de representar efectivamente experiencias complejas como la vida en la modernidad (Utrera 18). Por lo que, este podría expresar otras vivencias que no tenían cabida en la sociedad, tal como formas distintas a la impuesta de ser mujer.

Esta investigación aportará al trabajo crítico sobre la autora, ya que es una figura que ha sido poco estudiada en comparación con otros (as) escritores de la época. El trabajo crítico sobre Teresa Wilms Montt se ha concentrado especialmente en su literatura autobiográfica, las *Páginas de diario* (1994) y ha potenciado una mirada más psicológica-social a la figura, deteniéndose en su trágica vida. Asimismo, Marina Alvarado, académica que ha trabajado mucho a Wilms Montt, enfoca su análisis en la literatura epistolar y en la “prosa poética”, sin distinguir ni particularizar sus textos literarios como poemas en prosa. Por este motivo se hace necesario un análisis literario de los poemas en prosa de Wilms Montt, reconociéndolos como tal.

También, es importante plantearse qué elementos del poema en prosa emplea la autora. Para eso se tendrán en cuenta los planteamientos originales de él,

provenientes del autor Aloysius Bertrand en el *Gaspar de la Nuit* (1842). Así también, la reformulación hecha por el mayor teórico del género: Charles Baudelaire. Se examinarán los efectos que produce en el lenguaje el empleo de estas estrategias del género híbrido y se describirán las características del discurso producido, es decir, la manera en que la voz de Teresa Wilms Montt se expresa.

Para esta investigación se analizarán los siguientes aspectos específicos de los poemas que conforman el corpus: la caracterización del sujeto femenino (a partir de los adjetivos empleados, la simbología con la que se le representa, el vínculo con otros elementos, la importancia que se le da a sus acciones, su pasividad o actividad, entre otros), colocando atención a todos aquellos rasgos que transgredan las expectativas de la época, los rasgos escogidos para describir a la figura masculina, especialmente al amado, y la relación que este sostenga con el sexo opuesto.

Asimismo, se observarán elementos como la relación antitética de elementos semánticos y formales, la concentración temática y expresiva, la repetición anafórica, las imágenes sensoriales, que permiten al poema en prosa crear una lengua sugerente, de intensidad lírica y expresión sentimental. Paralelamente, se examinarán los rasgos prosaicos, incluidos gracias a la flexibilidad de las formas, específicamente se pondrá énfasis en la descripción de experiencias y mimesis subjetiva que vincula las realidades externa e interna.

El corpus que se estudiará es una selección de poemas en prosa de los libros *Los cantos* (1917) e *Inquietudes sentimentales* (1917) de la escritora chilena Teresa Wilms Montt. La investigación tiene como objetivo analizar una selección de poemas en prosa escrito por la poeta, describiendo los elementos formales relevantes

que transforman la lengua poética, particularizándola e interpretando los discursos que articula la misma. Específicamente, se analizarán los siguientes poemas: “La mañana”, “El crepúsculo”, “La noche” y una selección de diecisiete poemas en prosa numéricos (“I”, “II”, “VII”, “XIV”, “XVIII”, “XXI”, “XXIII”, “XXV”, “XXVII”, “XXXII”, “XXXIII”, “XL”, “XLIV” y “L”). La justificación principal de la elección de este corpus radica en que los textos pertenecen efectivamente al género del poema en prosa y en estos se identifica la presencia de sujetos femeninos y masculinos y el desarrollo de una relación amorosa entre ambos. En estos elementos se manifiesta un discurso conciliador y transgresor de las expectativas y estereotipos de la época, lo cual es revelador, ya que se reconocen nuevas formas de feminidad y masculinidad.

El corpus se escogió teniendo en cuenta también que esta investigación sería un aporte para la literatura crítica de la autora, puesto que la crítica sobre su literatura tiene una mirada destinada a un análisis más contextual de la sociedad. Incluso, cabe destacar, que a su producción se le denomina prosa poética, no poema en prosa, pese a que la misma revista *Nosotros* (de la que era partícipe la escritora) comenta la filiación que tiene la obra *Inquietudes sentimentales* con el género menor que masifica Charles Baudelaire (González Vergara 245).

Para esto, en el primer capítulo se identificarán los orígenes y características del género del poema en prosa, la apropiación que realizaron los poetas latinoamericanos y la autora estudiada de esta forma poética. Posteriormente, en el capítulo dos, se contextualizarán nociones vinculadas a los estudios de género, específicamente en referencia a la posición de la escritora y el ideal femenino de los siglos XIX y principios del XX. Luego, en el tercer capítulo, se describirá el contexto

de producción chileno y la vida y obra de Teresa Wilms Montt. Finalmente, en el cuarto capítulo, se analizarán las características de las voces femeninas presentes en los poemas en prosa, así como también los aspectos formales y estéticos del género menor que inciden en el posicionamiento de los sujetos femeninos en el contexto patriarcal.

## Capítulo I: El género del poema en prosa

En el presente capítulo, titulado “El género del poema en prosa”, se realizará un estudio descriptivo del género híbrido del poema en prosa, puesto que esta investigación se centrará en la producción de esta forma poética de la escritora Teresa Wilms Montt.

Con esta finalidad, primero se caracterizará el poema en prosa en sus aspectos generales, es decir en aquellos rasgos que han sido atribuidos inequívocamente por la crítica a esta forma híbrida, para esto se mencionarán los dos textos de origen del género: *Gaspard de la Nuit* (de Aloysius Bertrand) y *Pequeños Poemas en Prosa* (de Charles Baudelaire). Asimismo, y con el objetivo de poder distinguir de mejor manera al poema en prosa, se describirá la prosa poética y su tratamiento de la lengua literaria.

Posteriormente a la definición del género, se desarrollará la apropiación que realiza Latinoamérica del poema en prosa y la postura que posee la literatura española respecto de esta forma híbrida. Para esto se hará una revisión de los postulados de Jesse Fernández en *El poema en prosa en Hispanoamérica: Del modernismo a la vanguardia* y *Teoría del poema en prosa* de María Victoria Utrera. Gracias a estas dos autoras, además, se distinguirán los rasgos que caracterizan al poema en prosa en los distintos movimientos de Latinoamérica.

Finalmente, se mencionarán dos de los referentes más importantes del continente americano en relación a este género moderno: Rubén Darío y Julián de

Casal y la forma en que estos dos escritores tuvieron una repercusión en la literatura del continente, pero también en la de la escritora investigada.

El poema en prosa es un género de compleja definición, puesto que su finalidad es la de destruir los límites genéricos. Se le ha denominado como género mixto, híbrido o cruzado (Utrera 12), ya que conjuga elementos de la prosa y el verso en una tensión polarizada. Esta se genera a partir de la combinación de dos géneros que desde la Antigüedad eran considerados como totalmente opuestos: la poesía era una expresión literaria compleja, de mayor artificialidad, mientras que a la prosa se consideraba como la forma natural de comunicarse del ser humano. Esta contradicción es la que provoca la subversión de las convenciones genéricas, al desdibujarse los límites de los géneros se produce una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas (16). El poema en prosa se funda y desarrolla en la relación antitética, “fundamenta su construcción poemática en la contradicción nuclear de diversos elementos que determinan el significado textual y su formalización” (16). Por eso la contraposición de elementos semánticos y estilísticos en el poema son esenciales.

No obstante, es importante mencionar lo que señala Jesse Fernández en su texto *El poema en prosa en Hispanoamérica* (1994): No es correcto concebir la prosa y poesía como excluyentes y contradictorias. Lo que ella postula es que la verdadera contraposición radica en las formas métricas (verso) y formas no métricas (prosa). La propuesta de este género se liga a la premisa de Fernández, lo poético no depende del verso, por eso “la poesía no está reñida con la prosa, siempre que el escritor se proponga “compartir” un estado anímico, provocar una emoción, más que comunicar

un concepto” (27). Por lo tanto, el poeta en prosa debe necesariamente tener la finalidad de comunicar un estado de ánimo (Fernández J 33), proyectarse afectivamente, lo que logra al no someterse a las imposiciones de los cánones formales del verso.

El poema en prosa es un género que cimenta sus bases en la modernidad. Este género demuestra su condición de moderno como tal en su destrucción de los límites de los géneros, su naturaleza contradictoria, y la inclusión de temáticas nuevas como las escenas urbanas, objetos cotidianos, etc. La premisa fundamental de este género es que por medio de la unión de formas opuestas se cree un lenguaje nuevo, con posibilidades expresivas capaces de representar otras realidades, “como forma moderna implica una liberación no solo literaria sino metafísica y social, de ahí las connotaciones políticas que algunos autores han visto en ella” (Utrera 18). Así, el poema en prosa instala un nuevo concepto de poesía, en la que lo “poético” también se manifiesta en la prosa.

El poema en prosa no se basa en una diferencia tipográfica, pero esta condición es significativa. La disposición tipográfica del poema en prosa, en comparación al verso, abre un nuevo horizonte de expectativas, totalmente distinto al que se percibía con los géneros anteriores. El poema en prosa al subvertir las categorías literarias, se convierte en signo de liberación del lenguaje, en una expresión más genuina (Utrera 18). Una de las características del poema en prosa es su libertad rítmica. El poema en prosa pretende desligarse de las exigencias métricas, con el objetivo de que el poeta no esté restringido por elementos formales y que logre reproducir el ritmo del pensamiento. Sin embargo, es importante mencionar que el poema en prosa no

erradica la métrica, sino que “resulta secundario dentro de sus rasgos genéricos” (Utrera 14). Existen poemas en prosa que persiguen ser más organizados y musicales, en busca de una conexión de índole interior, espiritual.

El poema en prosa al desdibujar los límites entre sus formas constitutivas puede aprovechar características de ambas. Así, en relación a la poesía este se vincula con su atemporalidad, autonomía y coherencia significativa en un nivel simbólico. En lo concerniente a la prosa, el poema en prosa aprovecha su tendencia a la naturalidad, autenticidad y sencillez. Además, gracias a los elementos prosísticos se da espacio a la reflexión intelectual y metaliteraria en la lírica. La modalidad descriptiva que añade la prosa es esencial para el poema en prosa, ya que permite realizar una mimesis subjetiva (15), es decir el poeta en prosa puede descomponer la realidad externa y vincularla con imágenes correspondientes al ámbito introspectivo, a visiones interiores. La visión subjetiva y personal es distintiva del género,

en el poema en prosa, además del discurso referencial, intervienen los matices de índole “interior”, el desprendimiento de la realidad empírica. El poeta en prosa busca comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje un tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético: ritmo, alteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etc. (Fernández J 24)

En el poema en prosa se destacan una variedad de aspectos relativos a la forma, como, por ejemplo, la brevedad. Este elemento es de gran importancia, ya que posibilita la concentración temática y expresiva. Asimismo, en cuanto al contenido es relevante mencionar el lenguaje metafórico, la exacerbación de la imaginación, la

creación de ambientes sugestivos y el consecuente desprendimiento de la realidad objetiva. También la presencia de un ritmo interior que viene dado por distintos elementos como la fragmentación del texto en una estructura estrófica más cercana a párrafos, “la repetición anafórica de un mismo grupo sintáctico, construcciones simétricas o reiterativas, [...] imágenes sensoriales, entre otros” (Fernández J 33).

Es importante realizar la diferenciación entre el término prosa poética y poema en prosa. Como señala Jesse Fernández la crítica suele utilizar estos términos (así como también los de prosa poemática, prosa lírica, prosa artística) como si se refirieran a lo mismo, lo que es erróneo. El poema en prosa es una forma, mientras que la prosa poética es un procedimiento. Esto quiere decir que el poema en prosa es un “artefacto lingüístico” independiente, es decir que es autónomo, mientras que la prosa poética dependería de otras estructuras (ya sea novelas, ensayos, diarios, etc.). La estudiosa francesa Suzanne Bernard se dedicó a estudiar el poema en prosa como género, y explica que se diferencia de la prosa poética por la voluntad que tiene el escritor a la hora de crear su texto literario:

El poema en prosa (pre)supone... una voluntad consciente de organizar [el discurso] en forma de poema; debe ser un todo orgánico, autónomo, de modo que permita distinguirlo de la prosa poética –la cual no es más que una “matière”, una forma de primer grado si se prefiere, a partir de la cual se pueden realizar tanto ensayos como novelas o poemas. (ctd en Fernández J 29)

En otras palabras, el autor de antemano configura su creación como un poema, en un intento de llegar de forma más inmediata y directa al espíritu del lector.

Lo cierto es que la prosa poética es un antecedente de la creación del poema en prosa. Históricamente hablando la prosa poética comienza poco a poco a hacerse presente en la literatura universal desde la Edad Media. En esta época hay una progresiva aceptación de la prosa como modo de expresión lírica (Utrera 27). No obstante, a esto contribuyeron las traducciones bíblicas en prosa y la tradición de la prosa cristiana. Es en el Romanticismo cuando la prosa poética cobra real importancia. En este periodo se hace una revalorización y renovación de la prosa, en busca de un lenguaje adaptado a la naturaleza humana. “Significativamente la renovación de la literatura romántica viene en buena parte del lado de la prosa, bien por el deseo de acercar la poesía en verso al lenguaje prosaico y cotidiano, bien por el desarrollo de distintos géneros de literatura en prosa” (Utrera 40), los románticos creían que el lenguaje utilizado en las épocas pasadas, principalmente por los neoclásicos, estaba anquilosado y no representaba el alma humana. Por eso estos se dispusieron a crear un lenguaje original, que estuviese “en perfecta analogía y correspondencia con el movimiento natural del universo” (43).

Uno de los autores que más influyó en el inicio del poema en prosa es François-René de Chateaubriand, quien cimienta el afianzamiento definitivo de la prosa poética, no solo en Francia, sino en toda Europa (Utrera 39). Este autor francés creó una prosa poética romántica, que rompe con la rigidez de las formas neoclásicas. La musicalidad e impulso lírico y los elementos descriptivos son rasgos claves para los posteriores inicios del poema en prosa con Bertrand. La obra que tuvo mayor repercusión en relación a su influencia en este formato híbrido es *Los mártires* (1804).

Entonces, gracias a la prosa poética se inicia el poema en prosa como género, “La aparición del poema en prosa viene, pues, determinada por este desarrollo de la prosa poética que se prolonga a lo largo de todo el siglo XIX y pervive en el siglo XX” (Utrera 41). Existen muchos rasgos de la prosa poética que aún se vislumbran en el poema en prosa como la libertad, la variedad y la expresividad.

El contexto que propició la creación del poema en prosa se caracterizó por desarrollar un proceso de crítica a las formas poéticas y de aceptación de la prosa. Desde la Antigüedad el verso fue la estructura privilegiada para la literatura, sin embargo, desde el pre-romanticismo y el romanticismo este está en riesgo, ya que se considera que limita la creatividad y originalidad del poeta. Como señala Utrera, ya en el romanticismo los valores clásicos entran en crisis, lo que afecta a los géneros y sus límites formales. Los románticos están en contra de la versificación anquilosada, desean encontrar un lenguaje vivo, cercano al hablado. Así, lo poético se vincula a lo artificial y falso, mientras que la prosa, sobre todo la novela, es tomada como lo natural.

En la Edad Moderna la prosa es reconocida como un género válido para la producción literaria, no solo para exponer temáticas diversas y el pensamiento (como en ensayos) sino también para la imitación artística. Si bien la aceptación de esta forma es paulatina, también es combatida por los valores neoclásicos, los que respaldan las formas antiguas del verso:

Los vaivenes en favor y en contra de la prosa y las contradicciones de algunos autores son muestra de las numerosas dificultades que atraviesan ciertos autores e intelectuales bajo el peso de la tradición teórica que privilegia el

verso sobre todo y que, ante un nuevo fenómeno que se sale de los cánones establecidos, pone en evidencia, por su conservadurismo su incapacidad inmediata para explicar y asumir “la nueva literatura que surge”. (Utrera 33)

No obstante a ello, la aceptación de la prosa es generalizada en la Edad moderna europea, al punto que se convierte en una modalidad predominante y comienza a influir en otros géneros, los cuales se “novelizan”. Esto es lo que ocurre con la prosa poética y, posteriormente, el poema en prosa. Este último surge: “en una época en la que la novela encuentra una aceptación teórica oficial dentro de la poética descriptiva y ecléctica del XIX” (Utrera 17). De esta manera el verso queda despojado de su categoría como único vehículo de la poesía, se renuevan las formas líricas y se crea un lenguaje nuevo. Este lenguaje reproduce un ritmo especial, uno “personal, en correspondencia con el ritmo íntimo y secreto de la naturaleza” (42).

Los orígenes del poema en prosa se remontan a Aloysius Bertrand, un escritor italiano del siglo XIX, que según lo que señala Charles Baudelaire, realizó la “primera auténtica colección de poemas en prosa” (Utrera 59) en su texto *Garpard de la Nuit* (1842), una colección de seis poemas en prosa. El proceso que realizó Bertrand en su creación de esta nueva forma poética fue la “adaptación de la forma de la balada a una prosa de carácter estrófico” (Utrera 60), privilegiando la repetición del estribillo y la presencia de la cadencia rítmica. Además, según lo que menciona Victoria Utrera, Bertrand se caracteriza por distintos elementos: la estética de la sugestión, la importancia fundamental de la disposición en párrafos a modo de estrofas (se le ha denominado respiración estrófica), los espacios en blanco (vacíos

narrativos), los detalles pintorescos, los recursos a la sonoridad (aliteraciones, repeticiones de distinto tipo, etc.) y la inconclusión de las narraciones (60).

Además, este poemario emplea distintos elementos innovadores en la lírica como “la descripción, el retrato, a lo que se añaden el adorno pintoresco del detalle y la rareza” (Utrera 58). Los elementos narrativos y descriptivos son fundamentales en el poema en prosa, sin embargo, estos no solo existen en él con el objetivo de desarrollar una historia o el reflejo de una situación exterior, sino que estos, al igual que los aspectos líricos, se subordinan al punto de vista subjetivo del poeta.

Aloysius Bertrand se inspiró en la pintura para crear esta nueva forma de expresión. Sin embargo, la representación que pretendía alcanzar en el *Gaspard de la Nuit* tenía el objetivo de expresar la interioridad humana, el mundo de los sueños y pesadillas. Por eso, los poemas en prosa de este libro pueden denominarse como pinturas literarias “aúnan descripción y sentimiento, superficie y profundidad, anécdota y reflexión” (Utrera 65). Estos elementos descriptivos configuran un mundo fantástico, extraño y grotesco. Utrera señala que la literatura de Bertrand se caracterizaba por su capacidad para aunar e integrar “en una unidad estética cerrada, el misterio y lo grotesco, la belleza y lo deforme, el tono cómico y burlesco y el lírico y serio” (59-60). Esta idea es reafirmada por Fernández, quien señala que los recursos formales y conceptuales crean imágenes fantasmagóricas y alucinantes pertenecientes al mundo onírico. Los elementos a los que recurre Bertrand principalmente se remiten a ambientes medievales o imaginarios, llenos de misterio, humor negro e ironía (18).

Otra de las características del poema en prosa de Bertrand se relaciona con el estatismo. Este elemento hace referencia a la sensación de un eterno presente, el impedimento del desarrollo habitual de la prosa de ficción (Utrera 61). Esta característica se relaciona con la fragmentariedad del poema en prosa, ya que la sensación de estatismo se da gracias a la repetición de estribillos y otros elementos, provocando al lector una percepción entrecortada. Estas dos características impiden la lectura continua, característica de la prosa. Asimismo, estos fragmentos son independientes entre sí, pero se advierte una noción de conjunto entre ellos.

Finalmente es importante destacar que el poema en prosa (estrófico) de Bertrand presenta de manera incipiente características que serían definitorias y fundamentales para la conformación final del género. Estas son la intensidad y la concentración lírica y la inspiración en un principio antitético. Estos elementos son esenciales para el poema, ya que la tensión de opuestos apela a la propuesta del género: la unión de contrarios, la tensión de elementos irreconciliables, como antiguamente eran la poesía y la prosa.

Pese a los grandes aportes que realizó el poeta italiano, históricamente quien es señalado como el exponente más importante del género del poema en prosa es Charles Baudelaire. En el prefacio a *Pequeños poemas en prosa*, que originalmente fue una carta a su amigo Arsene Houssaye, el poeta reconoce las raíces del género en el *Gaspard de la Nuit*, sin embargo, al mismo tiempo afirma su propia originalidad. La innovación más importante que realiza Baudelaire es la integración de la modernidad y la vida en las urbes como tema primordial del poema en prosa, “asocia

la creación del nuevo género a una nueva espiritualidad en correspondencia con la vida moderna y misteriosa de las grandes ciudades” (Utrera 21).

En 1855 Baudelaire publica sus primeros poemas en prosa, consciente de la revolución que significa esta nueva modalidad genérica. El poeta francés inaugura una nueva etapa en la concepción y definición del género, la que determinará sus rasgos esenciales de ahí en adelante (Utrera 78). Años más tarde, en 1869, aparece póstumamente el libro *Pequeños poemas en prosa*, afianzando el nuevo género, ya que “adquiere prestigio de género literario autónomo y se convierte en el modelo a imitar” (Fernández J 20).

Los presupuestos principales del poema en prosa son los de “libertad, autenticidad, autonomía, brevedad, subjetividad, presencia de elementos y visiones extrañas y modernidad” (Utrera 80). Además, es de gran importancia la intensidad de los poemas y sus partes. Se le considera un género rebelde, que pretende subvertir y deformar el lenguaje de la poesía, evitando lo estancado y dando vida a los textos por no estar sujetos a reglas estáticas.

Una de las características más importantes del poema en prosa es su autonomía. Los poemas en prosa son independientes entre sí, son un todo en sí mismos. Cada texto es una totalidad. La organización local (interna) del poema en prosa responde a la similitud y armonía entre los textos del grupo, ya que cada uno es capaz de ser el principio o final (Utrera 81). Este orden no obedece a una continuidad o trama narrativa. Por otro lado, la organización global se basa en el hecho de compartir la unidad formal y temática, haciéndolos un conjunto uniforme. Así, “incluso el trozo más diminuto puede tener existencia propia, y al mismo tiempo,

representar todo el conjunto” (82). La autonomía de los poemas en prosa permite que incluso estos puedan ser divididos en fragmentos y sigan “teniendo vida propia y colaborando del mismo modo en el conjunto” (82).

Otro rasgo de gran importancia es la brevedad. Esta es relevante en primera instancia para poder distinguir esta forma de obras extensas épicas o novelísticas, las cuales fueron catalogadas como poema en prosa erróneamente. Además, es necesario mencionar que Baudelaire, influido por el pensamiento del norteamericano Edgar Allan Poe, relaciona la brevedad con la expresión genuina de la subjetividad del poeta, con su interioridad como ser humano y con la visión que tiene del mundo exterior. El poema en prosa tiene el objetivo de expresar de manera auténtica la expresión personal del autor, debe ser entendido y estudiado desde el punto de vista de la interioridad del mismo.

Además de estas dos particularidades, una más de gran importancia es la disminución del ritmo silábico y rima en el poema en prosa. Esta tiene la finalidad de dar una libertad expresiva más amplia, lejos de las exigencias que coartan la imaginación y expresión personales del autor. Se busca una prosa poética que “se adapte a los movimientos líricos del alma y a las ondulaciones y sobresaltos del sueño y de la conciencia” (Utrera 83). Esta libertad permite la inclusión de rasgos disonantes y provoca una sensación de digresión meditativa.

Relacionado a esto, gracias a los distintos procedimientos de repetición (como el uso de estribillo, estructuras paralelísticas y simétricas, juegos iterativos) se crea un ritmo particular creciente, comparable al efecto de la rima y la igualdad silábica del poema. El poema en prosa busca un “ritmo” particular, uno que sea resultado de

varios movimientos en correspondencia con las ondulaciones del alma. Esa es la musicalidad que Baudelaire desea impregnar en el género menor, una que viene dada por el movimiento heterogéneo del pensamiento.

Otros aspectos de la prosa que rescata el poema en prosa son la integración de aspectos inquietantes (los que se considera que ninguna otra forma puede desarrollar tan detalladamente) que pueden causar sobresaltos o excitaciones de la consciencia al lector. Según Fernández símbolos perturbadores usuales en el poema en prosa baudelairiano eran la crueldad, el sadismo, las enfermedades y sus aspectos negativos. Asimismo, la burla, el humor e ironía que en la época eran muy lejanos a los valores de la lírica convencional. El *Gaspard de la Nuit* aprovechaba las cualidades de la prosa para crear un mundo fantástico, original y lleno de invenciones. Sin embargo, pese a todos estos elementos de la prosa. Es importante recordar que el poema en prosa se caracteriza por la ausencia de un hilo argumental, no hay temporalidad ni tampoco una lógica de causa y efecto.

Como se mencionó uno más de los rasgos más importantes de este género menor es que amalgama elementos contrarios, los aspectos extraños y disonantes de la realidad. En ese sentido, el gran rasgo del poema en prosa baudelairiano es la inclusión de la ciudad como indiscutida protagonista. El nuevo mundo urbano, parisino, y la modernidad y su vorágine ocupan la temática central en su poema en prosa, siendo este género una forma genuina y confiable para expresar esta nueva experiencia. Fernández señala que el libro de Baudelaire *Pequeños poemas en prosa* (1869) “pretende convertirse en espejo de un mundo real, contemporáneo, desolado, y a la vez fascinante” (20).

Asimismo, Baudelaire rompe con la correspondencia clásica entre poeta y universo (o naturaleza) por una nueva correspondencia entre el artista y el mundo caótico de la ciudad (Utrera 111). El poema en prosa es para el escritor parisino un mecanismo o vehículo más directo y efectivo que la poesía versificada para “comunicar experiencias, a veces angustiosas y siempre apremiantes, del poeta en la sociedad moderna” (Fernández J 21).

Pese a la buena recepción de este nuevo género en Francia en la Edad Moderna, no ocurrió lo mismo en España. El género del poema en prosa en este país hispano no fue un formato popular y no se reconoció hasta varios años después de su radicación en tierra latinoamericana. Las aproximaciones más cercanas a esta concepción de la poesía fueron las que se encuentran en los postulados de Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón Campoamor.

El poeta del romanticismo, Gustavo Adolfo Bécquer, reconoce la necesidad de una poesía en prosa, aceptando que esta no necesariamente debe aferrarse al verso. Esto es lo que busca hacer en algunos de sus textos de *Leyendas*. La propuesta de renovación prosística del autor va calando lentamente en otros poetas españoles, los que comienzan a aceptar que el verso no es el único vehículo de la expresión poética. Como se señaló, otro autor peninsular que propone una renovación en el lenguaje es Ramón Campoamor, quien postula que el lenguaje empleado en literatura debe ser más natural y cotidiano. El poeta percibe la “necesidad de reformar el lenguaje poético del verso acercándolo al prosaísmo” (Utrera 201).

No obstante, los cambios que impulsaron estas dos figuras de la literatura española no tuvieron un efecto inmediato, ni en sus contemporáneos ni en la

generación posterior. La razón principal porque los autores de la época no cedieron ante estas proposiciones innovadoras fue el apego a las normas del arte. Utrera describe la situación del campo literario español en la época como:

El panorama literario español de aquellos años, con una poesía en verso anquilosada y una prosa narrativa brillante pero subordinada al ejercicio mimético de la narración costumbrista, realista y naturalista, y sujeta al desarrollo argumental, favorecía en escasa medida la aparición del poema en prosa, que se sentía, por otro lado, como una importación ajena. No es de extrañar que los escritores españoles ataquen los experimentos esteticistas y decadentistas franceses para reafirmar el casticismo y la tradición propia. (Utrera 209)

Paralelamente a estos procesos en España, en Latinoamérica se desarrollaba el modernismo. Este es uno de los movimientos literarios más importantes en el Nuevo Continente, puesto que es uno de los intentos más exitosos de los literatos hispanoamericanos para distanciarse del legado español y crear una nueva identidad cultural. Por eso mismo “la influencia de aquellos [los españoles] sobre sus coetáneos hispanoamericanos fue mínima, especialmente en lo que al desarrollo del poema en prosa se refiere” (Fernández J 22). En cambio, los intelectuales latinoamericanos se inspiraron en Francia y su literatura. Este era un país moderno, un modelo de civilización y progreso. España, por el contrario, era un país muy poco modernizado en la época. Además, las incipientes literaturas latinoamericanas no estaban sujetas por el concepto de tradición, el que sí tenía España, y no sentían recelo a otras literaturas (Utrera 209).

El modernismo trae una serie de cambios importantes en la literatura, de los cuales será relevante mencionar los cambios en el vocabulario, la sintaxis, el ritmo, el estilo, entre otros. Uno de los cambios más significativos se vincula con la forma, la expresión de la poesía, “también en lo que concierne a la expresión versificada, de la prosodia” (Utrera 210). Los modernistas comienzan a experimentar con cambios, la vinculación de formas opuestas o no afines, como se consideraba anteriormente a la prosa y el verso. Así, las modalidades prosísticas comienzan a contaminar el lenguaje subjetivo de la lírica.

La libertad del lenguaje fue la premisa de mayor importancia en el modernismo, al punto de que en la época se renovaron metros antiguos y se crearon otros nuevos, así como también se incorporaron giros sintácticos y palabras de otros idiomas (Fernández J 39). Es gracias al modernismo que este acercamiento entre prosa y verso se concreta, se desdibujan los límites demarcativos tradicionales de ambos géneros para crear un único lenguaje, cumpliendo finalmente las expectativas del romanticismo europeo y Bécquer.

Ligado a aquella misma idea, de unir distintas estructuras o formatos, es que el modernismo también postula la alianza entre las distintas artes, música, pintura, literatura, arquitectura: “el propósito de unir música y poesía con el fin de encontrar nuevas armonías más sugerentes y de expresar el ritmo interior, abandonando la poesía retórica, sonora y descriptiva anterior” (Utrera 210).

Uno de los representantes más importantes del poema en prosa latinoamericano es Julián del Casal. Este intelectual cubano fue el primero en traducir a lengua española la obra de Charles Baudelaire, *Pequeños Poemas en*

*prosa*. Entre los años 1887 y 1890 Casal, además, traduce distintas revistas francesas de la época, en las que existen quince poemas en prosa del mismo poeta franco. “En 1887, además, escribe dos composiciones originales en las que se incorporan las sutilezas de estilo y los matices psicológicos más sensibles del modelo francés” (Fernández J 43). La literatura casaliana se caracteriza por la incorporación de tópicos y formas poéticas francesas: “enmarcadas dentro de un simbolismo incipiente y de un decadentismo que resultaba más bien una confirmación de su propia personalidad artística, vendrán a desembocar en una versión típicamente “modernista” del poema en prosa (44)”.

No obstante, el nicaragüense Rubén Darío es el principal e indiscutible representante del modernismo latinoamericano. Su libro *Azul* (1888) y su producción posterior cambian el paradigma literario de la época, ya sea tanto en prosa como en verso.

Como señala Fernández, es debatible saber si es que Darío tuvo un concepto teórico del poema en prosa, puesto que, en relación a su texto “A una estrella”, él lo define como un “canto pasional, romanza, poema en prosa, en el que la idea se une a la musicalidad de la palabra” (45). La generalidad con la que se trata el género menor podría indicar un desconocimiento del mismo. A esto se añade el que Darío no menciona la influencia de Charles Baudelaire en su obra, sin embargo, es muy importante mencionar que, de todas formas, “la clasificación de la pieza como un “pequeño poema en prosa” remite de inmediato a las famosas composiciones del poeta francés” (45).

Las características más importantes del poema en prosa dariano es la musicalidad, puesto que se toma como un ingrediente primordial de la composición. A esto se añade el ritmo del poema, la sonoridad verbal y la transposición musical (Fernández J 46).

En relación a la poeta que se estudiará en esta investigación, Teresa Wilms Montt, se puede afirmar que tuvo consciencia del uso respecto de este género menor. Desde temprana edad leyó a Charles Baudelaire y fue influida por las nociones del intelectual francés que reformuló y formó este género híbrido. Es muy relevante mencionar el comentario hecho por la revista argentina *Nosotros*, donde la autora trabajó como colaboradora y donde publicó, en 1917, su primer libro *Inquietudes sentimentales*:

Este género literario cuya obra maestra podremos encontrar en *Los pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, ofrece mucho campo para dar sensaciones realmente artísticas; mas para que la obra literaria resulte eficaz se requiere una verdadera intención consciente y disponer de todos los recursos de la lengua para rendir la menos perceptible sensación... Thérèse Wilms intenta lo mismo. (González-Vergara 245)

Si bien no existe una admisión por parte de la autora acerca del uso de este género, esto se debe a que es una estrategia para insertarse en el círculo literario bonaerense. En el Preliminar de la obra Wilms Montt expresa que no tiene como propósito “hacer literatura”, sino solo desahogarse.

También, es importante mencionar que el estudio que Marina Alvarado ha realizado acerca de los poemas en prosa de la poeta ha catalogado estos textos como prosa poética, pese a que existe una intención consciente de Teresa Wilms Montt de organizar su discurso en un formato de poema. La intención se evidencia en la disposición tipográfica y la expresión sentimental de los textos. Esto es reafirmado por la estudiosa chilena Magda Sepúlveda en el “Prólogo” al mismo texto de Alvarado: “para encontrar la ruta de la producción de sí misma de la poeta: *Páginas de diario*, un diario de vida, e *Inquietudes sentimentales*, conjunto de poemas en prosa” (13). No es que la denominación prosa poética sea errónea, sino que es poco precisa, sobre todo dada la voluntad de la autora.

A modo de síntesis, los rasgos del poema en prosa que se enfatizarán en este estudio, y, por lo tanto, en análisis de los textos de Teresa Wilms Montt, serán la finalidad de compartir un estado anímico, ya que la novedad de este género es modificar las formas poéticas (métricas principalmente) para dar mayor cobertura a la subjetividad del poeta. En esa misma línea, también la realización de una mimesis subjetiva, donde la voz lírica tome elementos de la realidad externa y los vincule con imágenes internas propias.

Además, se privilegiará la estética de la disonancia, es decir, la síntesis o amalgama de ideas o elementos opuestos. Entre estos la inclusión de aspectos inquietantes o extraños, como la muerte y la crueldad. Finalmente, se observará las estructuras simétricas a partir de repeticiones y la contraposición de elementos.

## Capítulo II: El ideal del ángel del hogar y la figura de la escritora

Con el objetivo de realizar un análisis centrado en los estudios de género de los poemas en prosa de la poeta Teresa Wilms Montt se abordará el ideal femenino y la inserción de la figura de la escritora o intelectual en el imaginario social y cultural chileno de la época (finales del siglo XIX y principios del XX).

Con este fin es sumamente importante mencionar y comentar la reflexión que hacen Sandra Gilbert y Susan Gubar en su texto *La loca en el desván* (1998), puesto que abordan muchos temas y situaciones por las que Wilms Montt, como sujeto femenino y, además, como trabajadora (escritora) experimentó.

De acuerdo a Gilbert y Gubar la primera barrera con que se enfrentan las mujeres escritoras del siglo XIX, independiente de su nacionalidad, clase social y raza, tiene que ver con la premisa máxima de que masculinidad es igual a poder de creación. La escritura por siglos fue concebida como una actividad exclusivamente masculina, puesto que solo el hombre tendría las capacidades racionales para poder llevar a cabo esta tarea, a diferencia de la mujer que solo poseía instintos.

Como señalan las escritoras estadounidenses: “en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene” (21). El hombre es concebido como un dios menor, ya que engendra su texto como Dios lo hizo con el mundo. La cualidad esencial de todo artista es la capacidad de engendrar el pensamiento sobre la hoja en blanco, crear en un texto un mundo, que refleja el real, es equivalente a crear el universo real.

Es importante mencionar también una de las ideas más importantes que menciona el crítico palestino-estadounidense Edward Said, “la metáfora [de que el escritor engendra un texto como Dios al mundo] se ha incorporado a la misma palabra autor, con la cual se identifican el autor, la deidad y el *pater familias*” (ctd en Gilbet y Gubar 18, cursivas en el original). La palabra autor se relaciona con las nociones de reproductor-fundador, y hace referencia a las criaturas que tienen la inherente capacidad de crear: Dios y el padre de familia. Las dos figuras mencionadas -muy importantes en la cultura occidental- serán las que censuren y juzguen a las mujeres que se atreven a trastocar los valores asociados a los géneros. Esta palabra también se vincula con la noción de posesión. El creador de un texto es, al mismo tiempo, su dueño, quien lo posee y puede determinar qué hacer con él. El autor no solo es concebido como padre de su texto, sino también de sus personajes.

La asociación inherente de la masculinidad y creación es problemática para las mujeres que incursionaron en la escritura. A esto se le añade, además, el que la tradición literaria solo esté conformada por hombres, por lo que el único modelo legítimo es exclusivamente masculino. Harold Bloom explica muy bien esta secuencia o genealogía describiendo la lógica del canon occidental:

se ha descrito la influencia poética como una relación filial, una relación de *hijos varones*. La feroz lucha entablada en el centro de la historia literaria, dice Bloom, es una «batalla entre iguales fuertes, padre e hijo como rivales poderosos, Layo y Edipo en la encrucijada». (ctd en Gilbert y Gubar 21, cursivas en el original)

Según Bloom, la integración al canon de los escritores (excluyendo a las escritoras) depende de que el hijo varón (criado por su padre) logre asesinar a su padre, y por lo tanto a la tradición anterior, imponiendo su nueva forma.

Estas dos razones principalmente influyeron en que las escritoras se desmotivaran en su deseo de escritura. Sin embargo, no solo aquellas mujeres que tenían deseos de crear, también las lectoras y literatas sufrieron una confusión paralizante. De esta manera la cultura patriarcal repelió a la mujer de la literatura y aquello “produjo una enorme ansiedad en generaciones de mujeres que fueron lo bastante «presuntuosas» como para atreverse a hacerlo” (Gilbert y Gubar 22).

Las mujeres no tenían permitido pensar, leer o escribir. Aquellas acciones no correspondían a características femeninas, sino todo lo contrario, iban en contra de ellas como sujetos. Los motivos principales para afirmar esto, aludían a la esencia o naturaleza de los seres humanos basadas en su género. La “energía creativa” era una capacidad esencialmente masculina, afemenina (Gilbert y Gubar 24). Por lo tanto, que esta surgiera en un sujeto femenino era anómalo, retorcido y enfermizo. Esta anomalía se juzgaba con dureza: “No solo es «una mujer que prueba la pluma», una intrusa y una «criatura presuntuosa», sino que es absolutamente irredimible: ninguna virtud puede contrarrestar la «falta» de su presunción porque ha cruzado los límites dictados por la Naturaleza” (Gilbert y Gubar 22). La mujer escritora era crucificada por la sociedad patriarcal porque iba en contra del designio de su naturaleza.

Un elemento importante a mencionar vinculado a la relación entre los géneros y el comportamiento de la mujer en esta sociedad se asocia a los estados de actividad y pasividad. Tal y como la creación y la acción son elementos que se vinculan a la

masculinidad, la pasividad es el valor por antonomasia de lo femenino. Este vínculo también se refleja en la “imposibilidad” de la creación. Esta problemática la comentan Gilbert y Gubar refiriéndose al diálogo escrito por Jane Austen, entre el capitán Harville y Anne Elliot: “su observación implica que las mujeres no solo han estado excluidas de la autoría, sino que además han sido sometidas a (y sujetos de) la autoridad masculina” (26).

El discurso propio de las mujeres ha sido silenciado por la sociedad y la única representación que existe de ella ha sido fabricada por un hombre en base a sus criterios personales. Imposibilitadas de crear una ficción sobre ellas mismas, “las mujeres de las sociedades patriarcales han sido reducidas a lo largo de la historia a meras propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos” (Gilbert y Gubar 27). Por lo tanto, las mujeres solo existen para que actúen sobre ellas los hombres, como objetos literarios y sensuales.

Esta apología de la pasividad femenina por parte de la sociedad patriarcal se exacerbó incluyendo incluso el culto a la muerte. Como señala Wolfgang Lederer, la muerte de la mujer en el arte era una noción atractiva para el hombre. La defunción es el silencio y la pasividad absolutas, “del mismo modo que un autor genera y aprisiona a sus criaturas de ficción, las silencia privándolas de autonomía (es decir, el poder de un discurso independiente)” (Gilbert y Gubar 28).

Gilbert y Gubar señalan que la escritora debe tener por objetivo la autonomía literaria y para esto debe realizar distintas acciones que la lleven a trascender la censura a la que ha estado expuesta. Primero:

...debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su “inconstancia” como - identificándola con los “modelos eternos” que ellos mismos han inventado- para poseerla más completamente. (31)

La escritora debe ser capaz de identificar y comprender aquellas representaciones que los hombres le han impuesto a las mujeres: el ángel del hogar y el monstruo.

Las autoras estadounidenses mencionan la propuesta de Virginia Woolf respecto de la desvinculación de la mujer de la imagen que los autores masculinos crearon para ella: Para que la mujer pueda escribir debe matar a sus representaciones, es decir, “examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de «ángel» y «monstruo»” (32). Para esto es esencial que la escritora entienda la naturaleza y el origen de las imágenes que le han sido impuestas. Una vez realizado este ejercicio de comprensión se puede “asesinar” el ideal estético por el que todas las mujeres han sido silenciadas.

No obstante, esta tarea no es fácil. Estas dos imágenes han sido sumamente difundidas en la literatura masculina, hasta ese momento la tradición o canon universal. Por lo tanto, estas figuras femeninas son, en términos generales, las únicas que han representado a la mujer por años. Así, estas representaciones incluso se incorporaron a la literatura creada por mujeres. Esto hace que la eliminación definitiva de estas figuras sea sumamente difícil (Gilbert y Gubar 32).

La figura femenina aceptada por la sociedad patriarcal es la del denominado “ángel del hogar”. Este sujeto alude literalmente a dos elementos que son esenciales para la época: la pureza sobrehumana y la esfera de lo privado, lo doméstico. El concepto de ángel del hogar ha sido tratado por John Ruskin y Sarah Ellis respecto a sus características básicas y como estas influyen y benefician a la sociedad de su época:

ambos escritores quieren decir que, encerrada dentro de su hogar, una mujer-ángel victoriana debía convertirse en el refugio sagrado para su esposo de la sangre y el sudor que inevitablemente acompañan «una vida de acción significativa», en un memento viviente de la otredad de lo divino. (Gilbert y Gubar 39)

Como puede apreciarse en la cita anterior la denominación de “ángel” se relaciona con características ligadas a la religión, la mujer debe de ser un sitio donde el hombre se conecte con lo sagrado, lo sobrehumano. Lo divino, entonces, se manifiesta cuando existe una entrega por el otro (por el hombre), la renuncia al propio yo y una vida volcada al prójimo. A través de la entrega de sí misma, la represión de sus deseos y aspiraciones, el ángel del hogar pretende sacrificarse para alcanzar la “santidad”.

Esta categoría suprahumana, sagrada, sin embargo, solo se va a lograr mediante el sacrificio real: la muerte: “es precisamente este sacrificio el que la condena a la muerte y al cielo” (Gilbert y Gubar 40). Ligado a ello, como mencionamos anteriormente, la figura de la mujer muerta es una fuente de deseo.

el culto estético hacia la fragilidad elegante y la belleza delicada –sin duda asociado con el culto moral a la mujer-ángel –obligó a las mujeres «refinadas» a «matarse» (como observó Lederer) para convertirse en objetos de arte: seres esbeltos, pálidos, pasivos, cuyos «encantos» recordaban de manera inquietante la nívea inmovilidad de porcelana de los muertos. (Gilbert y Gubar 40)

Por lo tanto, el atractivo que poseía el ángel del hogar, con la supresión de sí misma y de sus placeres (no los dolores), le permitía trascender la vida humana, dominando la esfera de lo sacro a través de la muerte. Gilbert y Gubar mencionan un hecho de importancia, porque pese a la enfática posición pasiva del ángel del hogar “el hecho de que la mujer ángel manipule su esfera mística/doméstica para asegurar el bienestar de aquéllos confiados a su cuidado revela que puede manipular, puede intrigar; puede urdir: tanto historias como estrategias” (41). Por lo tanto, este sujeto ocultaría una potencialidad creadora también.

Por otro lado, la figura femenina que es reprobada (con mayor ahínco) por la sociedad patriarcal es la de la “mujer monstruo”. Esta se caracteriza por representar todo lo contrario al ángel del hogar, es decir, está conectada con lo terrenal y alejada de lo sagrado. Además, la mujer monstruo es catalogada como anormal, ya que posee características masculinas, que transgreden la alegada esencia o naturaleza de su género. Ejemplos de estos rasgos son la agresividad, la resolución y la independencia, todas características inapropiadas para su género, esencialmente “afemeninas”.

Es importante mencionar que la forma de vida de la mujer monstruo es totalmente opuesta a la de pureza contemplativa del ángel del hogar. Esta representación de la mujer se relaciona directamente además con la capacidad creadora o mutadora. Gilbert y Gubar señalan que la mujer monstruo

encarna la autonomía femenina intransigente y, de este modo, representa tanto el poder del autor para aliviar «sus» ansiedades insultando a su fuente con malas palabras (bruja, zorra, demonio, monstruo) como, de forma simultánea, el misterioso poder del personaje que se niega a permanecer en su «lugar» ordenado del texto y, por lo tanto, genera una historia que «escapa» de su autor. (43)

Existen dos características muy importantes de la mujer monstruo. La primera es la que se menciona literalmente en la cita: ella es una mujer autónoma. Por lo tanto, ella puede vivir sin un hombre del que depender y, por lo tanto, actúa en contra de su naturaleza. La segunda es que no solo es una figura que se rebela contra los roles sociales, sino que es capaz de crear y cambiar su propia realidad por sus propios medios.

La mujer escritora debe trascender estas dos representaciones femeninas creadas por los hombres para poder llevar a cabo su labor. Sin embargo, la segunda parte de este proceso es que sea capaz de autodefinirse, es decir, reconocerse como mujer y sujeto. Lamentablemente, esta acción es bastante compleja, ya que la presencia de las dos concepciones femeninas mencionadas (ángel del hogar y mujer monstruo) habían causado muchos problemas en la identidad de las escritoras y en general en las mujeres de la época.

En el intento por definirse a sí misma, la mujer solo encuentra frente a ella definiciones patriarcales, imágenes artificiales hechas por hombres que imponen sus límites y características fundados en su naturaleza. Por eso, como sujeto, “la escritora ha tenido que definirse [...] como una criatura misteriosa que reside dentro del ángel o monstruo o imagen de ángel/monstruo” (Gilbert y Gubar 32). La definición que logra hacer inevitablemente se relaciona con una de estas dos figuras que han marcado la vida y la representación de las mujeres. Por lo tanto, para poder definirse realmente, como señalaba Woolf, es inevitable que deba romper con la imagen ideal de la sociedad, con el imperativo de lo que toda mujer debe ser.

Como aseguran Gilbert y Gubar, la finalidad que persigue la mayoría de las mujeres escritoras pertenecientes al siglo XIX es esta definición de sí mismas. Este objetivo puede verse de forma implícita en la literatura que produjeron, en la que se evidencia el relato de la búsqueda de la mujer de su definición propia (90).

El no encontrarse en las definiciones existentes, menos aún en la figura legitimada por la sociedad patriarcal, llevó a las autoras a una severa crisis de identidad. La censura y desprecio que se aplicaba a ellas llevó a que en su literatura de forma constante representaran personajes femeninos en condiciones de rechazo, por ejemplo “las imágenes obsesivas de encierro que revelan los modos en los que las artistas se sintieron atrapadas y enfermas” (Gilbert y Gubar 78-9).

Sin embargo, es importante mencionar que este proceso de autodefinición, de transcendencia de las representaciones patriarcales conlleva a una rebeldía implícita, a un rechazo de la sociedad en la que están:

se han preocupado sobre todo de atacar y revisar, deconstruir y reconstruir las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina, en especial [...] de las polaridades paradigmáticas de ángel y monstruo. Sin embargo, al examinar y atacar dichas imágenes, las literatas no han tenido más remedio que rechazar, de forma consciente o inconsciente, los valores y asunciones de la sociedad que creó esos paradigmas aterradores. (Gilbert y Gubar 91)

A este quiebre de la identidad de la mujer, provocado por las representaciones oficiales patriarcales y la vinculación social del hombre (y no la mujer) como engendrador de vida, se suma la premisa de que el lenguaje pierde su racionalidad en boca de mujeres. Los hombres utilizaron distintas estrategias para poder silenciar a las mujeres insolentes que se habían atrevido a crear textos: “Primero, y de forma más obvia, mediante la construcción de figuras caricaturescas [...] dieron a entender que el mismo lenguaje era casi literalmente ajeno a la lengua femenina” (Gilbert y Gubar 45). Por lo tanto, las mujeres escritoras eran representadas como ridículas, se exacerbaban sus “defectos” con la finalidad de demostrar el absurdo del actuar y evitar que otras mujeres siguieran ese camino. Asimismo, se enfatizó la sin-razón que resultaba del intento de la mujer por escribir: “En las bocas de las mujeres, el vocabulario pierde sentido, las oraciones se disuelven, los mensajes literarios se distorsionan o destruyen” (Gilbert y Gubar 45). De esa manera repudiaban a las mujeres cierto sector del círculo literario.

Estos modelos y restricciones provocaron que las mujeres escritoras, lo que Gilbert y Gubar llamaron, la “ansiedad de la autoría”. Este concepto se relaciona con el propuesto por Harold Bloom, que es utilizado para explicar la relación entre

“maestro y pupilo” (o “padre e hijo”) en el canon literario: “la ansiedad hacia la influencia”. Esta idea postula que el escritor que desee ser parte de la historia de la literatura necesariamente experimenta una rivalidad con sus precursores, puesto que la manera de poder integrarse a este círculo es “asesinando” a sus maestros.

No obstante, la escritora no puede sentir la misma ansiedad del hombre, puesto que ella no posee precursoras, sino que exclusivamente precursores. Estos, según la sociedad, son radicalmente diferentes (incluso podría decirse que contrarios) a ella. Poseen capacidades y una naturaleza que no es compatible con la suya por ser mujer.

La ansiedad hacia la autoría es el sentimiento que desarrollan aquellas mujeres que quieren escribir, pero sienten que no tienen legitimidad para ello, que no tienen ancestras que las “autoricen”. Por lo tanto, conlleva al miedo a no poder crear y, en consecuencia, a la incapacidad de convertirse en una precursora en la historia de la literatura. No obstante, al mismo tiempo, es un terror al hecho de que al intentar realizarlo “el acto de escribir la aisle o la destruya” (Gilbert y Gubar 63).

La batalla de la mujer escritora no es solo una. En primera instancia debe luchar “contra la interpretación de ella. Para definirse como autora, debe redefinir los términos de la socialización” (Gilbert y Gubar 64). Como mencionamos anteriormente, debe romper con las figuras femeninas impuestas por el patriarcado. Además, la mujer, por su posición marginal y rechazada debe observar la literatura masculina de una forma distinta, “el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica” (Gilbert y Gubar 64). Sin duda, la experiencia diferenciada de la mujer aportará una perspectiva

distinta a la literatura (exclusivamente masculina) anterior. Finalmente, a diferencia del parricidio paterno, las escritoras deben tener una relación distinta con sus “madres”: “solo puede iniciar dicha lucha buscando activamente una precursora que, lejos de representar una fuerza amenazante que haya que negar o matar, pruebe mediante el ejemplo que es posible una revuelta contra la autoridad literaria patriarcal” (Gilbert y Gubar 64).

Una vez que realizaran estas acciones y fueran “aceptadas” en los círculos literarios, debían tener una actitud de sumisión y agradecimiento. Se creía que ellas ocupaban un lugar que no les pertenecía, por lo tanto, no mantenían en absoluto una categoría igual o parecida a los hombres de esta esfera.

Las mujeres fueron obligadas a pensar y utilizar distintas estrategias para poder insertarse y mantenerse en los círculos de la vida pública, dominados absolutamente por hombres. Una de las tácticas utilizadas era que la mujer que entraba a la esfera pública siempre tenía que disculparse por salir de su espacio doméstico y transgredir los límites de este lugar vedado para ella. Las mujeres que no realizaban esta acción eran definidas como locas y monstruos, eran raras y consideradas asexuadas (Gilbert y Gubar 77). Otra estrategia era que, a cualquier comentario sobre su obra, la mujer debía restarle mérito, aduciendo sus limitaciones ligadas a su género y dando a entender que sus capacidades eran menores.

Asimismo, las mujeres tenían vedados ciertos temas en la literatura, ellas solo debían tocar temas “menores”, adecuados a sus habilidades. Elaine Showalter, académica estadounidense feminista, señala que lo que ocurre

hasta finales del siglo XIX se suponía que la escritora debía ocupar un segundo lugar ante sus hermanos y padres literarios. Si se negaba a ser modesta, a despreciarse, a ser servil, si se negaba a presentar sus producciones artísticas como meras insignificancias ideadas para divertir y distraer a los lectores en momentos de ociosidad, podía esperar que se hiciera caso omiso de ella o que se la atacara. (76)

Otras tácticas utilizadas por las escritoras fueron ocultar sus obras o publicarlas negando su identidad, ya sea divulgándolas de forma anónima o con un seudónimo. Estos últimos siempre pertenecían a hombres, gracias a ello, la autora podía tener mayor libertad en su creación, alejarse de los temas que estaban permitidos a la mujer, de la imposición de géneros literarios y otras limitantes ligadas a su género sexual.

En cuanto a la literatura creada por las mujeres esta se caracterizaba por incluir personajes femeninos especiales, los que encarnaban de alguna manera los verdaderos sentimientos y deseos de las escritoras. Eran personajes femeninos que generalmente no eran la heroína o protagonista, pero que estaban ahí representando conductas transgresoras como la independencia, la violencia, el rechazo a la sumisión y a la vida doméstica. Estos personajes, que tratan de romper las obligaciones patriarcales, son retratados como monstruos para la sociedad, pero principalmente tienen la finalidad de que la escritora se identifique con ellos.

Es importante mencionar que las acciones que hacen las literatas del siglo XIX y principios del XX representan más bien una fragmentación de sí mismas, que una exitosa autodefinition. La identidad incongruente de estas mujeres no es

producto simplemente del rechazo de las imposiciones que ha hecho el patriarcado acerca de su género, sino también del deseo de aceptar estos elementos patriarcales que les dan una guía de “cómo han de ser”. Esta condición dividida es esencialmente femenina.

Ante estas problemáticas de la mujer como escritora se agrega una más ligada al concepto de género literario. Si se hace referencia a los pertenecientes a la cultura occidental todos fueron creados por hombres, pensados para ser escritos (y leídos) por hombres también. Además, es interesante mencionar que, tanto en el siglo XIX como en el XX, la labor de poetisa era una de las más aceptadas para la mujer que se incorporaba a la esfera pública. Sin embargo, como señalan las autoras estadounidenses Gilbert y Gubar, los géneros poéticos son catalogados como más “masculinos” que los de ficción, lo cual es bastante contradictorio.

Para las mujeres existían ciertos géneros autorizados por el círculo literario patriarcal, los que son los denominados géneros menores (libros para niños, cartas, diarios, poemas, libros de cocina, etc.). Estos iban destinados principalmente a mujeres y niños, por lo tanto, eran sencillos de entender y producir. Como se mencionó anteriormente, para las mujeres la posibilidad de trascender estos géneros a unos “mayores” radicaba en cambiar su identidad y “convertirse” en hombres.

Sin embargo, pese a que las mujeres estaban confinadas a utilizar estos géneros menores, formas que estaban atravesadas por los postulados del patriarcado, las escritoras hallaron maneras para poder revisar y redefinir estos géneros. Como señalan Gilbert y Gubar, estas autoras:

pueden haber estado tentadas a trascender su ansiedad hacia la autoría revisando los géneros masculinos, utilizándolos para registrar sus propios sueños y relatos *disfrazados*. Por lo tanto, estas escritoras participaron en –por utilizar uno de los términos clave de Harold Bloom- (y utilizaron) «desviaciones» de la sucesión central de la historia literaria masculina, estableciendo un proceso femenino único de revisión y redefinición que por necesidad las hizo parecer «raras». (87 cursivas en el original)

Esto se tradujo en que, en los textos pertenecientes a estos géneros menores, aceptados, se realizara la incorporación de “significados sumergidos” o implícitos, que logran trascender la literatura permitida a la mujer. Conseguir una "autoridad literaria verdaderamente femenina” se logra a partir de la adaptación a las normas patriarcales, pero también trastocando las mismas (Gilbert y Gubar 87).

Como se ha mencionado anteriormente, el ideal de la mujer del siglo XIX y XX se fundamentaba en la diferenciación de los géneros a partir de elementos como la división de las esferas pública y privada. A esta distinción se refiere la estudiosa chilena Natalia Cisterna en su texto “Los espacios público y privado y la configuración de género sexual”. Además, sus postulados hacen referencia a elementos sumamente importantes en relación a la escritura en los primeros años del siglo XX.

En primera instancia Cisterna explica el origen de la creencia de las esferas separadas. Esta lógica se remonta a pueblos antiguos en los que existía una división de labores esencial para el desarrollo y la mantención de esta sociedad. Por un lado, existía

un ámbito exterior al clan familiar, en el que estas actividades constituían el engranaje cultural y político de la comunidad. Por otro lado, una dimensión privativa de dicho clan familiar, vinculada a la procreación y las actividades domésticas ligadas al mantenimiento inmediato de la vida. El primero de los ámbitos fue considerado propio del varón, en tanto que al segundo se le entendió como exclusivo de la mujer. (19)

Por lo tanto, esta lógica sitúa al género femenino dentro del ámbito privado, doméstico y es marginada del espacio público, ya que este pertenece al género masculino. Esto conlleva a que la mujer no sea reconocida como una ciudadana y la relación entre los géneros sea jerárquica.

Esta forma de ordenar la sociedad se mantiene hasta la modernidad, donde, por las presiones de la modernización, el nuevo sistema económico capitalista, los nuevos sujetos sociales, y otros factores, esta lógica empieza a cambiar. Por lo tanto, existe una convivencia problemática entre tradición y cambio.

por una parte, la sociedad moderna necesita el trabajo doméstico no remunerado y fomenta para ello la identidad asistencial, por otra, al sustentarse en una economía de mercado abierta y en constante expansión requiere de una mayor mano de obra, lo que obliga a ocupar la energía física e intelectual producida por las mujeres. (43)

La mujer debe enfrentarse a la necesidad integrarse en el espacio público, pero también de no desligarse por completo de la tradición genérica sexual anterior.

Otra de las razones importantes por la que la mujer pudo incorporarse a la esfera pública, con ciertas restricciones, son las premisas que la modernidad trajo consigo. Cisterna señala que en esta época el espacio público se constituye con los principios de la autonomía y la igualdad (38). El último de estos principios es de esencial importancia para la integración de los sujetos marginados del espacio público, entre los cuales estaban las mujeres.

Sin embargo, pese a que esta incorporación se realiza, esta es contradictoria. Mientras se insta a la mujer a participar en la esfera pública, al mismo tiempo se buscan formas para limitar la “democratización” de este espacio. La estrategia que tuvo la sociedad patriarcal para poder restringir a la mujer, se basa nuevamente en la lógica de las esferas separadas. Si bien se interpela a las mujeres a integrarse laboralmente, se insiste en que su lugar natural es la esfera doméstica y, por lo tanto, los trabajos que vayan a realizar deben estar vinculados a esta. También, es importante recordar que el rol de esposa y madre continuaba siendo el ideal de mujer de la sociedad de la época.

La siguiente cita resume la dualidad por la que tenía que pasar la identidad femenina en esta época de modernidad

Las mujeres modernas, para poder subsistir en la esfera pública sin sufrir el escarnio o rechazo social por el abandono de sus roles tradicionales, se vieron obligadas a suscribir a un doble estatuto identitario: el que, por una parte, les imponía dicha esfera y que valoraba una individualidad más independiente y crítica y, por otra, la mantención de las normas de género, las que debieron

proyectar bajo nuevas condiciones en su proceso de integración en lo público.  
(Cisterna 56)

La modernidad le otorga un rol social a la mujer y a su desempeño en la esfera privada-doméstica. La mujer no solo protege el espacio privado, sino que también lo controla. Su rol es el de mediadora, que transmite “los discursos hegemónicos de la sociedad burguesa al interior del hogar” (40). Ella tiene dos objetivos principalmente. Primero inculcar los roles de género y sus exigencias a otras mujeres y su familia. Segundo, asegurar que la esfera privada sea agradable para los hombres.

La forma por la que la mujer incidía y beneficiaba al Estado y la sociedad era el primer núcleo de sociabilización: la familia. El sujeto femenino tenía el rol de inculcar en sus familiares el modelo familiar moderno.

En ese mismo contexto, se enmarcaba el surgimiento del modelo familiar de clase media, el que se caracterizaba por un esquema nuclear jerarquizado presidido por el padre, por una estricta división sexual del trabajo, por el establecimiento de una sexualidad solo con fines reproductivos y por un rechazo al ocio, a la exhibición “vehemente” de los sentimientos y a la expresión “desenfundada” del cuerpo. No obstante, la realidad distaba mucho de este ideal burgués. (Cisterna 49)

Este modelo de familia influía positivamente en el crecimiento económico del país y en el desarrollo exitoso de los procesos modernizadores, por lo tanto, la mujer, dentro de su hogar, tenía una importancia que trascendía a las esferas públicas más importantes.

Ligado a este concepto de beneficio al Estado y la nación, está la noción de virginidad. La ética burguesa señala que principalmente la mujer debía alejarse de cualquier manifestación o deseo corporal y privilegiar la represión de estos. Esto tenía gran importancia, ya que la naturaleza femenina estaba ligada a los instintos y sentimientos y era necesario reprimirlos, ya que el control de la sexualidad iba unida al control económico. Como señala Cisterna “la conservación de la virginidad por parte de la mujer aparecía asociada a un buen futuro familiar” (49). Aquellas mujeres que no cumplieran con estos valores, que no tuviesen un comportamiento adecuado, entonces serían consideradas enfermas o locas.

El deseo femenino es una temática que aborda Susan Kirkpatrick en *Las románticas: escritoras y subjetividad en España* (1991), texto en el que la crítica describe y analiza una selección de la producción literaria de mujeres españolas entre los años 1835 y 1850. La estudiosa evidencia cómo en este periodo la entrada de los pensamientos románticos al país hispánico influyó en su literatura y en los comienzos de la escritura femenina.

El deseo femenino en la primera mitad del siglo XIX se veía como algo negativo. El ideal de la época, el mencionado ángel del hogar, solo siente amor, “Todas las demás formas de deseo -ambición, rebeldía, aspiración de mayor bien para la humanidad- ni siquiera se consideran en relación a las mujeres” (Kirkpatrick 63-4). Por lo tanto, no solo el deseo sexual era castigado socialmente, sino que el mismo acto de desear transgrede el lugar del género femenino. Por este motivo, las mujeres debían actuar dictadas solo por el amor que sentían por el hombre, ya fuese su esposo o padre o hijo.

La sociedad de la época consideraba, en relación al acto sexual, que la mujer debía concebirlo con una función meramente reproductora y negar la posibilidad de la satisfacción del deseo sexual. Esto se ve reafirmado por las aseveraciones de la ciencia médica del siglo XIX, que era considerada socialmente como una versión objetiva de la realidad: “el placer femenino ya no se consideraba necesario para la reproducción hacia mediados del siglo XVIII” (Kirkpatrick 268).

Por estas razones, las mujeres consideraban el deseo sexual como peligroso e inherentemente autodestructivo, igual que el ansia de éxito o poder. Las escritoras de la época se vieron en una doble encrucijada, puesto que, su inserción en el ámbito público era percibida por la sociedad como el deseo de transgredir su estatus como sujeto femenino, pero al mismo tiempo ellas en su literatura “rechazan, disfrazan, subliman o condenan los impulsos de la mujer hacia su gratificación personal” (Kirkpatrick 269), legitimando la represión femenina. Para las románticas españolas el deseo es una maldición que debe ser enfrentado por el sujeto femenino, es el enemigo de su autocontrol e integridad (269).

No obstante, el deseo masculino se juzgaba de forma totalmente distinta socialmente. El primer punto importante de mencionar es que el deseo era considerado como un atributo exclusivamente de hombres. Si bien el deseo romántico masculino causa angustia en el sujeto, “ese sufrimiento los convierte en héroes, en víctimas intrépidas de una autoridad social injusta” (Kirkpatrick 269). De todas formas, en la mayoría de los casos el deseo masculino se presenta como un valor positivo, que provoca la búsqueda de sabiduría y produce el progreso de la humanidad y lleva al hombre forjar su propio destino (269).

El ideal femenino de la época (principios del siglo XX) es una noción relevante para el análisis de esta investigación, ya que se comparará con las voces femeninas descritas en los poemas en prosa, para así determinar si las posturas expresadas son transgresoras o conciliadoras con las creencias de este período. La entrada de la mujer al espacio público y el deseo femenino también son importantes, puesto que ambas son acciones vedadas para el ángel del hogar y provocarían la reprobación y censura social de las mujeres que las llevaran a cabo.

### Capítulo III: El Chile de Teresa Wilms Montt

#### a. Ideal femenino de la época

En el libro *Historia contemporánea de Chile: hombría y feminidad* (1999) Gabriel Salazar y Julio Pinto analizan la figura del hombre y la mujer de los siglos XIX y XX en base a dos elementos: la clase social y la época histórica. Teresa Wilms Montt nace en Viña del Mar en 1893, por lo tanto, el análisis a continuación tomará como punto de partida la figura de la mujer patricia de la última mitad del siglo XIX y los inicios del XX.

El arquetipo de la mujer de clase alta se va modificando en el transcurso del siglo XIX, sobre todo en la segunda mitad. Sin embargo, existen características, principalmente vinculadas a los valores religiosos, que se mantienen hasta el siglo XX.

Es relevante explicar la educación que recibían las mujeres de la clase oligárquica chilena. En la primera mitad del siglo XIX se centraba en el modelo de la Iglesia, el que postula que la mujer debe ser educada con la finalidad de crear negociaciones matrimoniales y presidir el hogar. La educación de la aristócrata, por lo tanto, estaba solo “centrada en la oralidad necesaria para rezar, mandar, conversar y cantar privadamente, y no en la escritura pública” (Salazar y Pinto 121).

No obstante, la instrucción de las aristócratas cambia en ciertos aspectos con las transiciones que experimentan Chile y Europa en el transcurso de la primera mitad del siglo XIX. El aspecto que más influyó en esta transformación de paradigma es el comercio moderno, puesto que los mercaderes europeos, que

vendían trajes, muebles y decoraciones, fueron los que llevaron a las mujeres patricias chilenas la cultura enciclopedista y liberal (producto de la revolución francesa y la industria inglesa). Gracias a este contacto, principalmente con franceses e ingleses, los oligarcas comienzan a interesarse por la cultura del viejo continente y, en consecuencia, las ideologías políticas, sociales y culturales del lugar. Las mujeres de la oligarquía se enfrentan a un ensanchamiento de su imaginación geográfica, ya que Londres y París se instalan como sus nuevos referentes; asimismo se comienzan a interesar en la literatura y las artes europeas.

Ante este nuevo paradigma, las mujeres de clase alta “comenzaron a sentir que era necesario recibir una educación cosmopolita, liberal, sobre todo, si iban a reinar al modo europeo en su propia casa” (Salazar y Pinto 125). La aristócrata pretende traer a América la cultura europea por medio de las mercancías y artículos de lujo y las costumbres liberales que ostenta en su propio hogar, en el salón. Este lugar es clave en esta época, ya que es el centro de las reuniones y tertulias de la clase dominante chilena. El arquetipo de mujer patricia sufre un cambio, pasa de la jovencita monacal a convertirse en dama de salón.

Asimismo, para poder ser buenas anfitrionas y conocer y fundamentar sus opiniones las mujeres oligarcas tomaron como una suerte de necesidad ser educadas a la europea o en Europa. La educación europea (francesa principalmente) se consideraba un modelo superior. Un ejemplo es el de Enriqueta Pinto de Bulnes, esposa del presidente, quien “siendo niña, fue educada a la europea. Eso le dio superioridad sobre las mujeres de su clase” (Salazar y Pinto 126). A las familias patricias que educaban a sus hijos e hijas en el extranjero europeo se las consideraba

de excelencia. Por eso en esta clase social fue una constante el viaje de estudios a París o Londres.

Un ejemplo de esta costumbre en las clases oligarcas es la educación que recibió Teresa Wilms Montt. Ella, junto con sus seis hermanas, fueron educadas por estrictas institutrices de nacionalidades de países europeos. Su educación estaba “ceñida a lo que solía ser lo habitual en la clase oligárquica: buenas maneras, clases de música, canto y baile” (Clotet 5). Como puede evidenciarse en esta cita, pese a la apertura de la clase social alta a una educación liberal y cosmopolita, la instrucción femenina continuaba centrándose en la oralidad y el comportamiento social “apropiado” para la época. Teresa Wilms tendrá desde su infancia problemas con estas imposiciones y será severamente castigada por su preceptora y madre.

Como se mencionó al inicio del capítulo, si bien hubo un cambio en el arquetipo femenino de principios del XIX, muchos elementos ligados a la Iglesia y la religión continuaron siendo de capital importancia en el siglo XX. La educación cristiana siguió siendo esencial para las niñas, de modo de poder controlar su naturaleza puramente instintiva y sensible. A esto también se liga la exaltación de la virginidad. Pinto y Salazar comentan que la virginidad era central para el ideal femenino, no solo desde un punto de vista de la pureza de la propuesta cristiana, sino que además desde una perspectiva mercantil, ya que la muchacha al mantenerse impoluta realzaba la honorabilidad de la familia (121).

En el texto *Amor a palos* (2011) de María Paz Fernández se describe la violencia intrafamiliar de principios del siglo XX en Santiago en tres clases sociales: alta, media y baja. En su análisis también reseña el ideal de familia, mujer y hombre

de la época, lo que complementará la descripción realizada en esta investigación sobre los modelos de la clase oligarca.

La mujer de clase alta tenía como objetivo principal de su vida el matrimonio, su honra y valor dependían de ello. La soltería se relacionaba con infamia, enfermedades mentales y otras razones negativas. Por eso, también era muy importante encontrar el mejor “candidato” como marido, ya que este será el padre de los hijos de la pareja. La maternidad era esencial en este ideal, puesto que “era vista como “el rasgo constitutivo de la feminidad, la fuente suprema de autorrealización femenina y la condición mediante la cual las mujeres podían contribuir al progreso moral y social de sus naciones” (Fernández, M. 12). La mujer aristócrata debía, por lo tanto, ser una buena esposa y madre.

Para la oligarquía el matrimonio “tenía como principio fundamental el “compañerismo”. Esto se ve reflejado en el rol complementario que adoptaría la mujer” (Fernández, M. 12). La patricia tenía como tarea elemental ayudar en el orden del espacio doméstico, especialmente en la educación de los hijos, contribuyendo a su formación y enseñándoles lo que es correcto o incorrecto en la sociedad. Esta labor, sin embargo, no era solitaria, sino que complementaba la educación del padre. Como la mujer aristócrata tenía un rol asistencial, debía prestar su ayuda siempre guiada por las órdenes del hombre de familia. Según Fernández, a la mujer no se la consideraba apta para realizar por sí misma la educación infantil.

La madre, que se encontraba siempre presente en el hogar, tenía mayor facilidad para poder controlar la educación de sus hijos. Un ejemplo de esta función asistencial la da la misma Teresa Wilms Montt en sus primeros diarios de vida,

donde narra las muchas veces que su madre la castigaba por estar leyendo: “¡No quiero que leas!, le grita su madre cuando la sorprende en sus escondites, haciéndole daño con los brazos y pinchándola para arrancarle el libro que hace pedazos” (ctd en González-Vergara 42).

La relación entre los dos cónyuges distaba mucho de ser igualitaria. La posición del esposo era de poder absoluto sobre sí mismo y su esposa, mientras que la de esta última debía ser de sumisión total. Mientras que “el hombre tenía el poder y la libertad de hacer con su vida y su tiempo lo que estimara más conveniente [...] la mujer debía sometérsele, obedeciendo lo que le ordenara y cumpliendo el rol de madre y dueña de casa” (Fernández, M. 22). El ideal femenino se cumplía en función de satisfacer los deseos del otro, en primer caso, la mujer subyugando su voluntad a la del marido, y en segundo caso, criando “exitosamente” al hijo.

Es importante relevar que la mujer aristócrata que cumple con el código de la virtud femenina es aquella que no solo obedece el control absoluto que ejerce el hombre, que tenía incluso “el poder de dirigir su vida si lo estimaba conveniente” (Fernández, M. 49), sino que debe hacerlo en silencio, sin cuestionarlo. Este aspecto es de esencial importancia, puesto que, en esta época (primeros años del siglo XX), se sancionaba socialmente a aquellas mujeres que expusieran disconformidad respecto a las órdenes de su marido. A tal punto que incluso se interpelaba a las muchachas que sufrían violencia intrafamiliar a callar esta situación.

Un ejemplo concreto se da en la revista para mujeres de élite y letradas *Familia* (1910-1928). En esta se publicó en octubre de 1911 una recomendación a las mujeres que han sido maltratadas por sus maridos:

No quejarse jamás a extraños. No tener confidencias con nadie, si su Juan la ofende. Si es que tiene agravios no los confíe, ni a madre, ni a tía, ni a su amiga más querida. Su hogar debe de ser un santuario inviolable, y tenga presente que es profanar ese santuario quejarse ante cualquier extraño de los defectos de su esposo o cualquier sufrimiento que él la ocasiona. (ctd en Fernández M 80)

La interpelación al silencio se relaciona estrechamente con el concepto de honor, puesto que se consideraba una humillación que las demás personas se enteraran de estos malos tratos si estos eran denunciados a la justicia. Para la sociedad oligarca era más importante la honra familiar que la protección psicológica y física de las mujeres. Por eso eran escasos los divorcios en esta época, y como señala Fernández "los casos [...] que llegaron hasta los juzgados civiles deben tener detrás años de malos tratos y vejaciones. Es probable que la mujer haya decidido terminar con el matrimonio solo cuando la convivencia se hacía insostenible" (44).

Es importante mencionar la notoria marca del ideal del ángel del hogar en la propuesta del silencio. La mujer debe ser abnegada, sacrificar todo por su marido (incluso a sí misma) y convertir el hogar en un espacio sagrado de confort para el hombre. Sus quejas y disconformidad la convertirían en una mala esposa y mujer.

Esta situación de maltrato silenciado es la que experimenta Teresa Wilms Montt con su marido Gustavo Balmaceda Valdés. Andrea Baglione en su texto "De Viña del Mar a Madrid: La trayectoria existencial y poética de Teresa Wilms Montt" dedica unas líneas a esta situación: "Teresa empieza a descubrir la crudeza y la amargura de una despiadada realidad: su marido bebe y es violento y, sobre todo, es

maniacamente celoso y no acepta la libertad y la vida anticonvencional de su mujer” (120). La escritora en sus últimos años de vida aún tenía la esperanza de poder divorciarse de él y poder rehacer su vida.

Las problemáticas presentadas en el matrimonio a raíz de las quejas de la mujer eran justificadas generalmente por la errónea educación que la muchacha habría recibido. Por eso muchas veces los maridos se enfrentaban a los padres de su esposa para recriminarles las falencias de la misma. Una de las razones que se señalaban en cuanto a la mala educación era la “ausencia de religiosidad” de la mujer.

la principal causa de tal conducta [falta de sentido moral] era la ausencia de sentimientos religiosos en ella, lo que le quitó “cualquier freno que la contenga, [entregándose] a los vicios sin defensa alguna” [...] Si ellas se hubiesen mantenido dentro del código de conducta que imponía la religiosidad, no estarían en peligro de ser asesinadas por hombres inescrupulosos. (Fernández, M. 77)

Si la mujer demuestra que no fue bien educada, es decir, no ha sabido cumplir con su rol de esposa abnegada, entonces el hombre, que tiene el control de la relación, puede acudir a distintas instancias para corregir el actuar de su esposa. Si bien no es públicamente aceptado, la violencia contra la mujer era una problemática bastante presente en la época, y que “pone en evidencia el derecho que cree tener el hombre [...] para agredir a su mujer en el caso de que ella no cumpla con el ideal de esposa amante y fiel” (Fernández, M. 70), a veces esta violencia llegaba al femicidio.

En esta época existían instituciones con el rol de castigar y “reeducar” a estas mujeres maleducadas. Una de ellas es el convento. Como señala Leonidas Morales en su texto *El diario íntimo en Chile*: “En Chile, en el siglo XIX y comienzos del XX, el convento formaba parte de las instituciones (colegios, cárceles, hospitales psiquiátricos) articuladas en función de las estrategias represivas de la sociedad moderna, burguesa, de la época, llamada justamente por Foucault “sociedad disciplinaria” (52). Se concebía que la educación cristiana era la que podría regresar al buen camino a estas mujeres. En el caso de Teresa Wilms Montt, a raíz de la infidelidad que tuvo con el primo de su marido, Vicente Balmaceda, fue ingresada en el convento de la Preciosa Sangre en Santiago. Según la biógrafa de Teresa Wilms Montt, Ruth González-Vergara, estos lugares religiosos en la época en realidad eran prisiones de las hijas rebeldes de la aristocracia chilena. Esto se reafirma con las precisiones que hace Alejandra Costamagna en su texto “Teresa Wilms Montt de tumba en tumba”: “El convento, entonces, cuenta con una sección para las mujeres locas y otra para recluidas por castigos morales” (11).

En conclusión, la posición que tienen las mujeres patricias en esta época es sumamente problemática, puesto que el ideal al que debían aspirar, la esposa subyugada y la madre abnegada, coartaba su libertad como sujeto. Se les pedía una superioridad moral y ética que privilegiara la honra familiar, la entrega absoluta de sí misma al marido y a sus hijos y si no lograban satisfacer estas exigencias eran castigadas duramente por la sociedad.

Es relevante mencionar, que si bien la vida de opulencia, tertulias y fiestas constantes “se prolongó en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX”

(Salazar y Pinto 127), el ideal de la mujer del salón cambia a partir de la crisis de la oligarquía, ya que la vida en los salones comenzó a presentar una notoria decadencia cultural y cívica. Salazar y Pinto toman como año de referencia 1920 cuando comienza la agonía sin pausa de los salones patricios. Ante esta crisis, “los patriarcas se acuartelaron en sus clubes sociales para “complotar”, mientras sus mujeres tendían a salir *a la calle* por razones de filantropía social y/o de equidad entre los socios de género, o bien a la *misma Ciudad Luz*” (127, cursivas en el original).

Como consecuencia de la conformación de los salones en la oligarquía y de los cambios en el arquetipo de la mujer oligarca, se forjó una nueva actitud y discurso en estas mujeres. Estas crearon sus propias opiniones acerca de las distintas problemáticas nacionales e internacionales. Por ejemplo, temáticas sobre las que se manifestaron fueron los asuntos relativos a la relación del género con los derechos humanos, como la cuestión social.

Con la crisis, en vez de regresar a su posición hogareña, la mujer sale de su reclusión para poder intervenir el espacio público y político del país. Uno de los ejemplos más claros de esta nueva consciencia es el denominado “feminismo oligárquico”, el que tenía por finalidad modificar las políticas de género de modo de poder equiparar los derechos de la mujer con los del hombre en el sufragio y el arte de gobernar. La justificación que tenían era que la experiencia de la mujer, al ser distinta a la del hombre por su posición relegada al hogar, podía ayudar a “purificar la política pública y ajustarla a los principios gubernamentales de los espacios privados” (Salazar y Pinto 129).

Otro ejemplo de esta postura hacia la esfera pública es un modelo ligado principalmente a la religión católica: la maternidad social. Esta tenía como prioridad poder ayudar a los desamparados, estaba en “la línea de fraternizar, amparar y promover los derechos de las familias amenazadas por la explotación, la miseria, los vicios y el desamparo” (Salazar y Pinto 131). Era una maternidad ampliada a lo social, por lo tanto una extensión del espacio privado.

María Larraín de Vicuña era la máxima representante de este pensamiento y señalaba que tenía como ejemplo las enseñanzas de la virgen María. Tuvo una constante actividad de beneficencia desde 1915 hasta el año de su muerte 1918. Para Larraín “el “marianismo” no consistía en una normativa virginal de castidad (como le gustaba a los obispos de 1800), sino en un modelo de maternidad social, de *amparo a los más desamparados*” (Salazar y Pinto 129, cursivas en el original).

La postura de estas mujeres era sumamente contradictoria, puesto que, gracias al dinero mercantil que poseían sus maridos, ellas eran capaces de hacer acciones caritativas. De ser las reinas del salón ellas pasaron a ser “hermanitas de la caridad”, “que pudieron recorrer la miseria de los conventillos llevando fraternidad a todas las madres e hijos desamparados” (Salazar y Pinto 132). Por lo tanto, aquellos a los que ayudaban, eran precisamente los que habían sido marginados por el capital mercantil de sus familias.

Un último ejemplo de esta toma de consciencia de parte de los sujetos femeninos aristocráticos fue la llamada por Salazar y Pinto como: “liberación hacia arriba”. Esta consistía en la inserción de la mujer patricia en los círculos europeos, ayudada del dinero mercantil que poseía su familia. El motivo de esta acción tiene

relación explícita con las consideraciones de la superioridad europea antes mencionada en el capítulo.

El proceso de liberación de las mujeres de alcurnia tuvo como punto de apoyo, pues, en casi todos los casos, el poder del patrimonio mercantil. Lo que significaba liberarse en complicidad con el quehacer “oscuro” de sus hombres. Todos los ramales de esa liberación se basaron, también, en la cultura “moderna” importada del Viejo Continente, y en la opinión artística, social y política brotada en los salones de mediados y fines de siglo XIX, y no en la moral del siglo anterior. (Salazar y Pinto 136)

Salazar y Pinto colocan como ejemplo de este proceso de “liberación hacia arriba” la vida y obra de Teresa Wilms Montt” (135), citando la vida de la chilena inmersa en los distintos círculos intelectuales y artísticos de países como Argentina, España y, por supuesto, Francia. Es importante mencionar, sin embargo, que si bien, como se ha señalado anteriormente en el capítulo, Teresa Wilms Montt perteneció a la oligarquía y tuvo acceso a mucho dinero, como ella misma le comentó a Sara Hübner en la entrevista que le dio en París, también pasó momentos de gran pobreza en el continente europeo, dependiente solamente de su profesión como escritora y colaboradora de revistas.

#### b. Chile en los procesos de modernización

En Latinoamérica los procesos de modernización produjeron distintos cambios: la crisis de la oligarquía, cambio en los sistemas económicos, la incorporación de nuevos sujetos e identidades culturales, por lo tanto, se

caracterizaron por una constante movilidad social y la formación de una sociedad y cultura de masas.

Los últimos años del siglo XIX y principios del XX Chile presenta diversas problemáticas. Una de las más importantes era la crisis que se había provocado por la falta de identidad de la nación. Esta carencia iba ligada a la dependencia ideológica a España, la que “estaba propiciada por los fundamentos y principios que los intelectuales chilenos del siglo XIX habían dejado por herencia” (Alvarado 36). A esto hay que sumarle que en estos años comenzó a articularse tardíamente el capitalismo y se desarrolló el proceso de modernización y progreso creciente, pero desigual (Nómez 2).

Por estas razones, la búsqueda de una identidad nacional se ligó cada vez más a estas ideas: el desarrollo y la racionalidad del mundo burgués. Sin embargo, esta ideología era completamente contraria a la de la clase social que dominaba el país: la oligarquía terrateniente, vinculada a la hacienda y el inquilinaje (Alvarado 37).

En 1891, en pleno régimen parlamentarista, Jorge Montt (tío de Teresa Wilms Montt) intentó fortalecer la hegemonía oligarca, aunque, gracias a la presión de los sectores burgueses, esta solo prevalece hasta 1900. Este antagonismo entre las dos clases sociales, la dominante y la emergente, hizo que las ideas de la modernización, si bien fueron bien recibidas, se integraran de forma bastante paulatina. Marina Alvarado señala que los discursos que regían la sociedad “aún no adoptaban una ideología moderna y progresista, mantenían ideas colonialistas” (39).

Naín Nómez en su texto “La poesía chilena del novecientos y el sujeto poético” (1997) refuerza esta idea. El estudioso señala que la oligarquía chilena continuaba

teniendo dominio absoluto en la política (no así en la economía) y, si bien nunca se opuso por completo a los procesos de modernización, sí supo adaptarse de forma permanente a los cambios y así “aparentar ser moderno mientras se seguía siendo tradicional” (3). Esta cuestión se puede vislumbrar en el segmento anterior de este capítulo con las ideas sobre el ideal de la mujer patricia. Pese a que varias de las posturas conservadoras de la clase alta eran contrarias a la modernidad, esta supo convivir con los sectores urbanos empresariales y “sobrevivir” en su posición de poder.

A estas problemáticas hay que añadirle un par de elementos más. Es importante mencionar que el país en estos años se consideraba en decadencia debido a las guerras y revoluciones que habían ocurrido. En 1879 se llevó a cabo la Guerra del Pacífico contra la Alianza Perú-Boliviana y en 1891 se realizó la sublevación contra José Manuel Balmaceda. Estos dos hechos principalmente tenían al país en una inestabilidad importante, tanto política como económicamente.

Otro elemento de gran importancia en este fin e inicio de siglo es la “cuestión social”. A partir de 1880 se acentuaron en Chile las desigualdades sociales y la pobreza a raíz del paso del sistema económico colonial a uno capitalista, la incipiente industrialización y el proceso de urbanización descontrolado. Las malas condiciones de los trabajadores sumadas a la ineficiente resolución de estas problemáticas por parte de la clase dirigente provocaron que la clase trabajadora comenzara a actuar. En este tiempo se “pusieron en marcha una serie de movimientos sociales que transformaron la cuestión social en un problema que afectó no sólo a los trabajadores sino a todo el país.” (Memoria Chilena). Naín Nómez da cuenta de que esta realidad

fue utilizada de distintas formas: Por un lado, los políticos “que utilizan las concepciones racionalistas y científicas” (5) se mostraban muy preocupados por los desamparados y, por otro lado, para los mismos sectores trabajadores esta es planteada como una reivindicación y gracias a ella "se organizan en sociedades mutuales, mancomunales y sindicatos” (5).

Otra de las características importantes de la época es el cambio en los sujetos sociales, ciertos grupos marginados pasaron a ser integrados a la sociedad y la esfera pública:

Este fue el momento final de la modernización oligárquica y liberal de Chile, del ciclo salitrero y del enorme cambio educacional que generó una movilidad social sin precedentes en el país, así también como las transformaciones en la ciudadanía gracias a los avances tecnológicos donde actúan los nuevos sectores sociales, los movimientos estudiantiles, culturales, feministas, bohemios, mesocráticos y ácratas, quienes tenían en común la predisposición había el arte nuevo, el rechazo al espíritu burgués y la inclinación hacia el creacionismo. (Alvarado 47)

Tal y como señala Alvarado en estos años hubo una gran movilidad interna, la que principalmente se tradujo en el desplazamiento de población del campo a la ciudad en la búsqueda de mejores oportunidades. Se incluyeron sectores anteriormente marginados gracias a los avances en la materia educacional, los que beneficiaron a grupos como las mujeres. El aumento en la cantidad de sujetos alfabetizados también produjo el desarrollo de una cultura de masas. A raíz de ello también la industria editorial tuvo un apogeo, principalmente respecto de revistas y

folletos. También esta nueva sociedad masificada comenzó a consumir otros tipos de cultura, como la del cinematógrafo, teatro, revistas y periódicos (Alvarado 41).

La presencia de nuevos actores sociales, como las mujeres, fue provocada además por la presencia de ideas socialistas y anarquistas, las que se arraigaron en Chile. Estos nuevos sujetos, que pasaron de ser marginados en los siglos anteriores y que de forma gradual (y no absoluta) estaban integrándose a la sociedad, se organizaron entre ellos para luchar por ser aceptados:

Pero, como señala Grínor Rojo, las mujeres de fines del siglo XIX y de las dos primeras décadas del XX comenzaron a organizarse al interior de las capas medias y del proletariado para luchar por sus derechos, debido “a que las mujeres provenientes de estos estratos sociales fueron las que dieron comienzo a un proceso de profesionalización y las de los sectores bajos comenzaron un proceso de proletarización” (ctd en Alvarado 43).

Uno de los cambios más significativos para las mujeres fue el acceso a la educación. En Chile desde finales del siglo XIX comenzaron a haber avances en este aspecto; primero en 1854 con la primera Escuela de Preceptoras y en 1887 la incorporación a estudios superiores, por ejemplo, en la Universidad de Chile en este año se graduaron por primera vez las dos primeras médicas. Desde ese entonces la presencia de la mujer en centros educacionales se hizo más usual.

Respecto de la mujer, como se mencionó anteriormente, ella es una de las nuevas sujetos que son “aceptados” en la sociedad. Pero si bien comenzó la incorporación de la mujer a la esfera pública, esto no significó que no continuaran siendo parte de los grupos subordinados y marginales. Grínor Rojo menciona una

situación bastante usual en esta época, el “enclaustramiento femenina”, bajo el cual la mujer era exiliada de la vida pública, en una especie de ostracismo: “el que recaía sobre todo en mujeres blancas de la élite, por lo que el matrimonio y la maternidad seguían siendo estados recomendables para el sexo femenina” (ctd en Alvarado 35). Esta práctica es de gran importancia, puesto que como se mencionó, Teresa Wilms Montt, a raíz de la deliberación del tribunal de familia de los Balmaceda, es enclaustrada en un convento.

Este cambio del rol de la mujer a uno más activo no solo fue algo difícil de aceptar culturalmente por los hombres, sino incluso para las mismas mujeres, las que se dividieron entre las que deseaban potenciar y desarrollar más este cambio y las que deseaban limitarlo, ya que no se correspondía con el ideal femenino hegemónico. En Chile hubo dos agrupaciones de mujeres de gran importancia, las que sin duda tuvieron una influencia directa en las escritoras de la época.

La primera era la “Liga de las Damas Chilenas”, creada en 1912 por Amalia Errázuriz de Subercaseaux y María Luisa Clure de Edwards. Esta agrupación estaba en contra del cambio en el rol de la mujer. Su tarea era fiscalizar los productos culturales, principalmente la literatura, y censurar aquellas temáticas que iban en contra de la férrea moral de la época.

El segundo grupo es el llamado “Club de Lectura” fundado en 1915 por María Luisa Fernández (madre de Vicente Huidobro), Inés Echeverría Larraín (Iris), Delia Matte y Sara Hübner. Ellas, a diferencia de la “Liga”, “buscaban incentivar el rol de la mujer y su participación dentro del mundo de la cultura” (Alvarado 44). Asimismo, como se mencionó anteriormente, su institución apoyó a los otros sujetos

sociales que luchaban por sus derechos, como los estudiantes (la Federación de Estudiantes de la universidad de Chile) y la candidatura de Arturo Alessandri Palma.

Ligado a esta atmosfera cultural cada vez más preocupada por discutir (independiente de la postura) la posición que debería tener la mujer en la sociedad, aterriza en Iquique la feminista española Belén de Sárraga, invitada por el poeta Luis Emilio Recabarren, quien desde antes se había caracterizado por apoyar un rol más activo de la mujer en la sociedad y, por ejemplo, “había impulsado la organización de los primeros centros de mujeres trabajadoras” (Alvarado 43).

Este hecho sin dudas marcó un antes y un después para la sociedad chilena de la época y especialmente para varios intelectuales y escritores. Evidencia de ello es que, en 1913, el mismo año en que de Sárraga llegó a Chile, hubo una explosión de agrupaciones feministas. Marina Alvarado señala que la feminista española tuvo una incidencia decisiva en Teresa Wilms Montt. Al mismo tiempo que le escritora chilena y su familia residen en Iquique por el empleo de su marido, Belén de Sárraga visita esta región. Además, ambas mujeres se hospedan en el mismo hotel, Phoenix. Alvarado señala que es muy probable que ambas mujeres se hayan encontrado en algún lugar común del edificio y hayan entablado una o varias conversaciones. Esta idea es radicalmente revolucionaria para Wilms Montt, ya que no solo tuvo contacto con el feminismo, una postura poco aceptada en su clase social, sino que se relacionó cara a cara con la mujer a la que tan férreamente se oponía su esposo Gustavo Balmaceda, quien incluso en los diarios de la ciudad nortina publicaba en contra de la presencia de la mujer española.

### c. Contexto literario

La estudiosa Darcie Doll en su texto “Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción” (2014) comenta que el estado del campo literario a partir de 1880 está en un estado de proceso de constitución gracias a ciertas transformaciones ligadas a la modernización que alteran su estructura.

Doll parafrasea las afirmaciones de Gonzalo Catalán respecto a este cambio: “se produce un derrumbe paulatino y una recomposición de hegemonías que posibilita que emerja el campo literario propiamente como un territorio relativamente autónomo y moderno en el espacio cultural chileno, con nuevos actores, formas y contenidos” (27). Por lo tanto, el espacio literario chileno se “libera” de la dependencia total que tenía del campo político, lo que potencia la especificidad de lo literario, creando nuevas modalidades de apreciación de la literatura y construyendo otro tipo de escritor, diferente al intelectual decimonónico.

Alvarado también se refiere a los cambios que surgieron en torno a la figura del escritor. Desde la figura del caballero intelectual que había surgido en el siglo XIX se cambió drásticamente, “el escritor del siglo XX se comienza a especializar a desenvolver en oficios adecuados a su quehacer, tales como periodista, maestro, editor de revistas, crítico literario” (40). Esta multiplicidad de labores y funciones se debe a que la categoría propiamente de escritor y artista es vista por esta sociedad en proceso de modernización como improductiva, por lo que se le negaba toda profesionalidad.

Darcie Doll también señala que estas transformaciones provocan cambios en el público lector y, por lo tanto, en el mercado de publicación. Los lectores amplían sus intereses, incluyendo en estos los escritores europeos, franceses y rusos esencialmente. Asimismo, existe una gran expansión de las publicaciones y la industria editorial gracias a los medios de comunicación y la alfabetización de los sujetos marginales.

En relación a la poesía que se desarrolló entre finales del siglo XIX y principios del XX se refiere Naín Nómez, señala que esta carecía de independencia y originalidad. Pese a que el modernismo está gestándose y desarrollándose en otros países de Latinoamérica este no se extiende a Chile. Más bien, “los historiadores se quejaban de que el nuestro fuera un país de leguleyos, historiadores y ensayistas con algunos expresivos narradores como Alberto Blest Gana, pero en ningún caso un país de poetas” (2). Incluso con la aparición de la poesía romántica en la época, los autores chilenos no se independizaban de las ideas y modelos del movimiento europeo, solo eran una imitación.

Las razones que presenta Nómez de este retraso para acoger la modernidad literaria son variadas: “a la lejanía de los centros del poder económico y político, se agrega su separación geográfica y la poca importancia que el país tuvo históricamente desde el punto de vista estratégico” (3). La exclusión chilena de los centros culturales, por las razones ya expuestas, provocó que el modernismo llegase tardíamente a este territorio y que su influencia en los intelectuales fuese lenta.

El estudioso chileno realiza una clasificación de esta incorporación del modernismo en Chile y divide en tres momentos la producción poética chilena de este periodo: emergencia, instalación y sustitución.

En el primer momento hay una propuesta estética que se desarrolla en base a su referente máximo, Francia. Cabe destacar que Darío se ve favorecido por esta emergencia de modernismo en su estadía entre 1886 y 1889. En este instante confluyen varios hitos históricos y literarios:

enfervorizado por la victoriosa guerra contra Perú y Bolivia, con una elite que vive una modernidad prestada por las riquezas rapiñadas al salitre y una retórica literaria que se mueve entre la rémora verbosa y exuberante del Romanticismo [...] los atisbos de una crítica naturalista [...] y los primeros imitadores del parnasianismo [...]. (5)

Estos tres movimientos literarios que conviven de forma simultánea en el imaginario cultural chileno, lo que demuestra lo variado, pero contradictorio que era.

El segundo momento, de instalación, está marcado por la variedad de propuestas. En este periodo se enfatiza la sensibilidad modernista, se ve la influencia de las ideas sociales provenientes de Europa y Estados Unidos, así como también del auge de las publicaciones y traducciones gracias a los medios masivos de comunicación. Se hace más patente la contradicción entre lo local y lo cosmopolita, y se desarrolla una crítica a la realidad social de la época (cuestión social).

Nómez cataloga este periodo como una anacrónica amalgama, donde existe un proceso de transición entre las corrientes neoclásicas, románticas y afrancesadas, que

subsistían en la poesía más conservadora, junto a las nuevas ideas del modernismo, el decadentismo y la crítica social (6). Como se observó en el primer momento, existe una convivencia de varias y variadas corrientes literarias y filosóficas.

El último momento, o sustitución, se desarrolla entre 1907 y 1916 (muerte de Darío y primeros poemas creacionistas de Huidobro). En este lapso “se acentuaron las voces que hacen poesía social y popular, las representaciones del paisaje americano, las reacciones contra el modernismo (visto como artificiosidad y exotismo) y los cuadros urbanos” (Nómez 8). Además de destacar porque es uno de los periodos de mayor diversidad discursiva y temática en la poesía, también lo hace por el surgimiento más notorio de la escritura de mujeres, las que “si no constituyen grupo, conformarán por primera vez una tendencia con estética propia y visiones compartidas: Teresa Wilms Montt, Winett de Rokha, Gabriela Mistral, Olga Acevedo, Miriam Elim, entre otras” (8).

Sin embargo, pese a que la modernidad había traído esta apertura a estos sujetos, antes marginados, las mujeres escritoras sufrieron un desprestigio constante en esta época, que además continuó por años, “el patriarcalismo imperante y el conservadurismo de las instituciones políticas y sociales chilenas fueron las causantes del desconocimiento de obras literarias de mujeres hasta comienzos del siglo XX” (Alvarado 42).

Además, los representantes poderosos de los círculos literarios eran reacios a aceptar que mujeres se internaran en esta esfera, creían que eran seres inferiores y que el razonamiento no era un área apropiada para ellas. Alvarado menciona varios ejemplos de intelectuales con conductas discriminatorias aceptadas: “un cuerpo de

críticos de la talla de Alone (Hernán Díaz Arrieta) y de Omer Emeth (Emilio Vaïsse), quienes mantienen una postura conservadora y misógina” (42).

#### d. Biografía y obra de Teresa Wilms Montt

Teresa Wilms Montt nació el 8 de septiembre de 1893 en Viña del Mar, Chile, y murió el 24 de diciembre de 1921 en París, Francia. En esta reseña biográfica se sintetizarán los hechos más relevantes de su vida con relación a la presente investigación. Las fuentes que se utilizarán serán los diarios de vida de Teresa Wilms Montt, compilados en el texto *Teresa Wilms Montt: libro del camino* (1994) y las investigaciones de Marina Alvarado (*Teresa Wilms Montt: Estrategias textuales y conflicto de la época*), Marina Clotet Vidal (*Voces de un alma fragmentada: expresiones de la subjetividad íntima y análisis comparativo del motivo de “la noche” en la obra de Teresa Wilms Montt*), Andrea Baglione (“De Viña del Mar a Madrid: La trayectoria existencial y poética de Teresa Wilms Montt) y el capítulo “Teresa Wilms Montt, de tumba en tumba” escrito por Alejandra Costamagna (*Los malditos*).

Teresa Wilms Montt nació en una familia perteneciente a la oligarquía chilena. Sus padres fueron Federico Guillermo Wilms Brieba y Luz Victoria Montt-Montt (emparentada con cuatro presidentes de la república: Manuel Montt, Jorge Montt, Pedro Montt y Ramón Barros Luco). Este matrimonio tuvo siete hijas, de las cuales Teresa fue la segunda. Su madre siempre evidenció preferencia por la mayor, Luz, mientras que reprochaba de forma constante a Teresa. No obstante, era la favorita de su padre, quien la llamaba “Mi Tereso”.

En su infancia Teresa Wilms Montt fue educada por muchas institutrices extranjeras (escandinavas, inglesas y francesas). En sus diarios se describe cómo la pequeña Teresa se rebelaba contra las instrucciones y enseñanzas de su institutriz escandinava y era bastante irrespetuosa con ella. Sin embargo, Ruth Vergara-González señala que otra de sus educadoras, una antigua actriz francesa, influyó bastante en Teresa y su interés por la literatura, el *bel canto* y el arte histriónico.

La educación de Teresa se centraba en el multilingüismo (francés, italiano, inglés, portugués e incluso alemán), el canto, el baile, el piano y, por supuesto, en “respetar las normas y las reglas impuestas por el código estético y moral de cualquier familia de abolengo de su tiempo” (Baglione 119). El rechazo de Teresa por estas imposiciones es absoluto, por lo que comienza a estudiar ella misma aquello que le interesaba: aprende sobre mitología griega y latina, lee a escondidas de su madre los clásicos del romanticismo y del realismo europeo. González-Vergara menciona a los autores que lee: el español Felipe Trigo, el colombiano José María Vargas Vila, los franceses Gustave Flaubert, Charles Baudelaire y Paul Verlaine. Además, experimenta y aprende mucho de la naturaleza, de la que siempre sintió mucha curiosidad y un vínculo, como señala la siguiente cita de sus diarios: “Los vientos del sur, los temblores del norte y el aliento de una tierra fecunda alimentaban su febril imaginación con un ritmo loco e intenso. ¡Creció sorprendiéndose al darse cuenta que no se abrían las flores en sus manos” (Wilms Montt 31). La misma escritora admite que la contemplación e interacción con la naturaleza habrían motivado su creación literaria.

En 1910, a los diecisiete años, Teresa escoge a su pareja, Gustavo Balmaceda, y en contra de lo que desea su familia se casa en Viña del Mar. La familia Willms Montt considera a Gustavo (sobrino de un presidente suicida) como un “miserable funcionario” (Baglione 119), por lo que después del matrimonio la exilian de la familia y nunca más vuelven a vincularse con ella.

El joven matrimonio se instala en Santiago, donde Teresa se sumerge de lleno en la vida cultural de la capital. Es parte de las tertulias, asiste al teatro, conciertos, óperas y se convierte en el centro de atención de estos lugares. Esta situación encendió los celos de Gustavo, quien le reprochó su actitud. Las tempranas dificultades que tiene el matrimonio surgen a causa de esta reprobación del marido por el comportamiento de su mujer. Costamagna señala que los ideales de Balmaceda distan de ser cumplidos por su esposa: “La desenvoltura de Teresa se estrella con los celos de Gustavo. Él tiene otra idea del matrimonio. Le molestan la actitud indócil de su esposa, sus modales relajados. ¿Una mujer hablando fuerte, bebiendo en público, tomando la iniciativa?” (8). Gustavo era un marido obsesionado con el qué dirán, celoso e impulsivo (5), le molestaba mucho el comportamiento de Teresa, quien era el centro de atención donde fuera.

Además, la actitud de Balmaceda era sumamente castigadora, como antes haría Luz Montt, ahora es Gustavo quien prohíbe a Teresa ciertas lecturas. A esto se agregan los celos obsesivos que tiene el marido, que por mucho tiempo inventó amantes para su esposa y buscaba apoyo en sus familiares (e incluso en los de ella) para poder sancionarla. Poco a poco la relación se irá tornando más tóxica, hasta que el marido comienza a beber y a maltratar psicológica y físicamente a Teresa.

Gustavo pide que lo trasladen y el matrimonio, después de tener a su primera hija en 1911, se muda a Valdivia. Teresa nuevamente se sumerge en los ambientes literarios de la región y en esta oportunidad, pese a la presión negativa que ejerce su esposo como crítico, comienza a publicar en la prensa valdiviana bajo su primer seudónimo: Thérèse Wilms.

Balmaceda, temeroso de las infidelidades fantasmagóricas de su esposa, pide nuevamente que lo trasladen y esta vez la pareja, más su hija Elisa y su criada Rosa, llegan a Iquique, donde residirán desde 1912 a 1915. En este lugar Teresa continuará siendo la estrella de las tertulias y reuniones sociales y escribirá en la prensa local con el seudónimo de Tebal (Te de Teresa y Bal de Balmaceda).

La situación de Wilms Montt no hace más que empeorar, de hecho, incluso en estado de embarazo los maltratos de Gustavo no se detienen. Su biógrafa, González-Vergara da cuenta de la gravedad de la situación, la mujer embarazada incluso: “hubo de refugiarse con su hijita Elisa y la mamá Rosa, en casa de su amiga Clementina de Bolton, su “Hada” (50). En este refugio nace el 2 de noviembre de 1913, su segunda hija, Sylvia. Sin embargo, este hecho no mejora la relación entre los padres, incluso se empeora, ya que posteriormente Teresa comienza una historia de amor con Vicente Balmaceda, primo de su marido.

La estadía en Iquique representó para Teresa un momento de gran enriquecimiento. La misma escritora dice que fueron los años en que se sintió más libre y donde pudo disfrutar de una vida bohemia:

Yo era la única del sexo femenino en aquellas reuniones y así era demasiado consentida, puesto que todo me lo celebraban. Yo abusaba del licor, de los

cigarrillos, del éter, etc. etc. También me gastaba ideas anarquistas y hablaba con el mayor desparpajo de la religión (en contra) y participaba de las idas de la masonería (Wilms Montt citada en González-Vergara 57).

Teresa se sumerge en la vida cultural iquiqueña, codeándose con figuras como el poeta y dramaturgo Víctor Domingo Silva, con quien tuvo una gran amistad.

Como señala Andrea Baglione, estos “serán tres años de toma de conciencia y participación social y política -ámbito casi inaccesible para la mayoría de las mujeres chilenas de aquellos años- de acercamiento a los ideales feministas, anárquicos y masones, y, además, años de tertulias políticas y literarias” (120). La autora chilena señala en sus diarios que en este lugar ha podido conocer “la verdadera miseria material y moral; los corazones y las pasiones bajas, mezquinas, y grandes los vicios... Y todo lo que conoce un hombre” (60), una experiencia que las mujeres de su clase social no conocían.

Como se mencionó anteriormente, una figura de gran importancia para Teresa fue Belén de Sárraga, quien visitó Iquique en 1913, invitada por el poeta Luis Emilio Recabarren. La española era una médica anarquista, masónica y anticlerical que buscaba la liberación femenina, un rol más activo para las mujeres en la esfera pública. Por eso incentivó la creación de distintas agrupaciones femeninas. La mujer se hospedó en el mismo hotel en el que residía la familia Balmaceda Wilms. Marina Alvarado señala que es muy probable que ambas mujeres se hubiesen encontrado en el lugar y que hubiesen intercambiado una que otra conversación.

La familia regresará en 1915 a Santiago y será allí donde Gustavo Balmaceda descubra la infidelidad de su mujer al encontrar el intercambio de cartas amorosas

que mantenía con Vicente. Gustavo y los hombres de su familia decidirán, entonces, encerrar a la esposa infiel en el convento de la Preciosa Sangre y arrebatarle a sus dos hijas, Elisa y Sylvia. El divorcio, pedido por Wilms Montt, le será negado “por el desprestigio social que podía causar este hecho a la familia Balmaceda [...] la única opción que le darán es obligarla a hacerse pasar por loca si quiere salir del convento” (Clotet 8).

Teresa Wilms Montt es internada el 18 de octubre de 1915. Como se ha mencionado anteriormente, los conventos eran instituciones en las que se enclaustraba a las mujeres aristócratas que no cumplían con sus “deberes femeninos” de ser buenas esposas y madres. Wilms Montt pasó 8 meses encerrada, tiempo en el que escribió febrilmente a su amado “Vicho” o “Jean” (Vicente Balmaceda) y tuvo un intento de suicidio. Finalmente, a finales de junio del año 1916 Teresa “escapa” del convento con la ayuda de su amigo Vicente Huidobro y de su familia. Como señala González-Vergara: “Se trata de una huida forzada y refrendada por la propia familia, con pasaje y dinero, como se desprende de su *Diario*, y salvar las convenciones sociales. Preferían su destierro al incordio y deshonor de un divorcio en la rígida sociedad chilena del veinte” (151). En esta cita se reafirma que para ambas familias el divorcio no era una opción, pese a los graves acontecimientos de maltrato e infidelidad de la pareja.

En Argentina Teresa Wilms Montt se integra rápidamente a los círculos intelectuales bonaerenses. Una de las razones principales es la intervención del ya mencionado Vicente Huidobro, quien “la introdujo en el medio literario porteño, pues él mantenía correspondencia con Alfredo Bianchi, el editor de la revista

*Nosotros*” (Alvarado “Ni aristócratas” 41). La chilena se vuelve colaboradora remunerada de la revista, donde también escriben figuras como Unamuno, Azorín, Valle-Inclán y el mismo Huidobro. En este medio conoce a sus editores literarios, Antonio Mercatali y Balder Moen, con los que publica su primer libro *Inquietudes sentimentales* y el segundo *Los tres cantos*, este último que incluía el texto narrativo “El Diario de Sylvia”.

Wilms Montt es una de las pocas mujeres que asistirá a las reuniones sociales y tertulias de Buenos Aires. Como ha ocurrido también en Chile, será muy popular y por eso tuvo muchos admiradores. Uno de estos era Horacio Ramos Mejía, poeta argentino de familia aristocrática, quien pretendía a la poeta chilena. Wilms Montt niega sus pretensiones formales, justificando esta negativa principalmente en su pasado deshonroso y su edad. Lo apoda Anuarí de cariño, pero no desea comprometerse con él. Lamentablemente, ante esta negativa Horacio se suicida delante de ella. Este acontecimiento marca un antes y un después en la producción literaria de la poeta chilena.

La muerte de Horacio y la de su madre, Luz Montt, provocan que Teresa Wilms Montt desee alejarse de Argentina y Chile, así, a comienzos de 1918 Teresa llega a Madrid y se incorpora a la vida cultural visitando las tertulias y cafés literarios. Se reencuentra con sus amigos Vicente Huidobro y Joaquín Edwards Bello y se hace de amigos como “Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Julio Romero de Torres y Ramón del Valle-Inclán” (Costamagna 15). Estos vínculos serán de gran importancia para su posterior producción literaria, puesto que su libro *En la quietud del mármol*, contó con el prólogo del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo

y *Anuarí*, fue prologado por el español Ramón del Valle-Inclán. Este último libro no ha podido ser encontrado, ni recopilado.

En 1919 Wilms Montt retorna a Buenos Aires y publica bajo el seudónimo Teresa de la † su primer texto narrativo *Cuentos para hombres que todavía son niños*. Pese a que regresa a Madrid, prontamente se retira de ahí para poder ir a Francia. La razón radica en que gracias a su ex criada, Rosa Montes (mamá Rosa), que aún está sirviendo a la familia Balmaceda, se entera de que José Ramón Balmaceda se instalará con toda su familia en Francia por una misión diplomática que debe realizar.

Teresa llega en 1920 a París, “establece vínculos con André Breton, Paul Éluard, Max Ernst” (Costamagna 16) y vuelve a encontrarse con Huidobro y Edwards Bello. Se propone ciertas metas, como reeditar la revista *La Guilande*. Pero su actividad se ve disminuida, ya que su vida giró en torno al reencuentro con sus hijas, el que pudo realizar exitosamente por un tiempo. No obstante, en octubre de 1921 la familia Balmaceda regresa a Chile y la autora comprende que todas sus esperanzas de un nuevo comienzo, con el divorcio de Gustavo, con la custodia de sus hijas y un nuevo amor y próximo marido, André Citroen, se desvanecen. El 21 de diciembre del mismo año Teresa ingiere una sobredosis de veronal, que termina por matarla el 24 de diciembre.

De forma póstuma se publicó en Santiago de Chile el texto *Lo que no se ha dicho...* el que contiene una compilación de textos de la autora, entre los que se encuentra *Con las manos juntas* escrito en 1918, elegía dedicada a su madre por su

muerte. También incluye la entrevista que realizaría Sara Hübner en París en 1920 a la autora.

#### **Capítulo IV: Análisis de los poemas en prosa**

En la siguiente sección se realizará un análisis de los poemas en prosa de Teresa Wilms Montt de *Inquietudes sentimentales* y *Los tres cantos*, ambos de 1917. El objetivo será caracterizar la figura femenina en los poemas y la relación de esta con la figura masculina. Así, posteriormente a través de la construcción de las voces femeninas presentes en los textos analizar si las posturas que exponen son conciliadoras o transgresoras con el ideal femenino de la época.

El texto *Inquietudes sentimentales* (1917), publicado en Argentina, es un compilado de cincuenta poemas en prosa, de los que se ha hecho una selección de catorce para estudiarlos, tomando en cuenta los elementos de forma y contenido que son de importancia para el estudio: la presencia de una figura femenina y masculina, su relación, y los elementos de mimesis subjetiva, estética de la disonancia y enunciados simétricos.

Es importante señalar que este es el primer texto que publica Teresa Wilms Montt y lo hace bajo el seudónimo de Thérèse Wilms. El texto comienza con una sección llamada Preliminar, en esta la autora aplica una estrategia que mencionamos anteriormente, en el capítulo II, para poder insertarse en el círculo literario argentino, sin parecer una intrusa:

Al ofrecer estas páginas al lector, no he pretendido hacer literatura. Ha sido mi única intención la de dar salida a mi espíritu, como quien da salida a un torrente largamente contenido que anega las vecindades necesarias para su

esparcimiento. Escribo como pudiera reír o llorar, y estas líneas encierran todo lo espontáneo y sincero de mi alma. (209)

En este extracto Wilms Montt alude a dos cosas. Primero, desestima que el texto que está publicando pueda ser catalogado como literatura. De este modo, no parece inapropiado que una mujer esté escribiendo, ya que ella no pretende que su texto sea considerado de la misma forma que lo que un hombre escribe. En segundo lugar, ella asevera que esta creación no proviene de la razón, sino de los sentimientos. Por lo tanto, no quebranta la asociación de la mujer con la naturaleza sentimental e instintiva.

El primer poema en prosa que se analizará es el número I. En este texto se realiza una caracterización muy interesante de la figura femenina, se emplean dos adjetivos importantes: rebelde y aventurera. La voz lírica en una actitud carnílica se describe a sí misma, aseverando que su naturaleza es transgresora y que intenta cambiarla: “y serene mi espíritu rebelde, aventurero” (211). Otra característica importante de esta figura femenina es que sufre de distintos males: “mal de amores, de incomprendidas grandezas, de infinitos ideales” (211). Por una parte, esta mujer tiene aspiraciones que van más allá de su rol de género, por eso la sociedad no comprende ni acepta esos deseos, puesto que las “grandezas” están relegadas solo a los superiores, los hombres. Lo mismo ocurre con sus ideales sin límites, los que van en contra de la conducta adecuada para la mujer, la que es la medida y la represión de los deseos.

La rebeldía de la voz lírica provoca la escisión de la misma, por eso, esta solo puede percibir sufrimiento. Esto se evidencia en las acciones que realiza la figura

femenina: “vivir, sufrir, ansiar, desear, morir”. Una gradualidad de actos que llevan finalmente al cese de toda actividad.

La figura femenina simboliza su sufrimiento, su deseo de dejar de existir por medio de un símbolo relacionado a la luz. Marina Clotet Vidal en su texto *Voces de un alma fragmentada* asevera que la luz es uno de los elementos más importantes en la literatura de Wilms Montt. En *Inquietudes sentimentales* es de gran importancia, puesto que en este texto la voz lírica avanza en “un camino donde la sujeto poética se mueve anímicamente de la mano de la luz” (Clotet 28). Asimismo, los seres y elementos luminosos son apreciados profundamente por la voz lírica, tanto que algunos incluso la enceguecen.

Al comienzo del poema hay dos elementos que representan el sentir de la voz lírica: “La luz de la lámpara atenuada por la pantalla violeta, se desmaya sobre la mesa” (211). La luminosidad de la habitación es tenue, débil y le otorga un matiz enfermizo a todo a su alrededor. La intensidad de esa luz representa el deseo de vivir de la hablante, un deseo que casi se extingue. Otro elemento importante es la campana: “Una campana impiadosa repite la hora y me hace comprender que vivo, y me recuerda, también, que sufro” (211). El paso del tiempo perpetúa el sufrimiento de la sujeto, siendo más consciente de su estado.

La única solución que ella cree que podría aliviar este estado tan lamentable es el amor. La razón radica principalmente en que este sentimiento le daría ganas de vivir por el otro, no por ella misma: “Mal que me incita a vivir en otro corazón, para descansar de la ruda tarea de sentirme vivir dentro de mí misma” (211). Esta acción de entrega máxima y de supresión de sí misma es uno de los ideales más importantes

de la figura del ángel del hogar. La represión de los deseos propios por atender los del esposo es una de las premisas del ideal de la época. No obstante, el deseo de muerte de la voz lírica es un elemento que no se corresponde con la santidad y entrega del ángel.

El deseo de vida de la hablante depende no solo del amor romántico, sino también es esencial el amor familiar: “Como los sedientos quieren el agua, así yo ansío que mi oído escuche una voz prometiéndome dulzuras arrobadoras ansío que una manita infantil se pose sobre mis párpados cansados de velar y serene mi espíritu rebelde, aventurero” (211). El amor y la posibilidad de una familia son lo que la figura femenina cree que podrían rectificarla, cambiar su forma de ser a una aceptada por la sociedad.

En este poema en prosa existe una estética de la disonancia, se enfrentan dos elementos antagónicos: el deseo y el deber. El deseo corresponde a la naturaleza rebelde y aventurera de la voz lírica y el deber es la figura de la enamorada y madre. Lamentablemente estas dos imágenes no son reconciliables, puesto que al finalizar el poema la voz lírica opta por la muerte: “Así desearía yo morir, como la luz de la lámpara sobre las cosas, esparcida en sombras suaves y temblorosas” (211).

En este poema el amado solo se menciona como la posibilidad de que con su amor la voz lírica pueda dejar de romper con los parámetros de la época para su género. La relación amorosa que se plantea es instrumental para la figura femenina, es gracias a esta que ella puede continuar viviendo, porque así tendría el motivo de vivir por alguien más, no por su propio deseo.

En el poema II la voz lírica realiza una mimesis subjetiva, puesto que describe el paisaje otoñal que presencia en un paseo, pero con la inclusión de elementos que reflejan su estado anímico. Por ejemplo: “Los árboles otoñales, con sus brazos descarnados levantados al viento, tenían no sé qué gesto trágico de súplica; y las montañas, rojas de ira bajo el sol de ocaso, amenazan derrumbarse sobre el río manso como una mujer enferma” (211). La desesperación que siente el sujeto hace que la naturaleza se muestre suplicante y desgraciada.

Además, es relevante también mencionar la caracterización de los elementos de la naturaleza vinculados al género (gramatical). El río (género masculino) es descrito como una mujer. A este cuerpo de agua se le asocian dos características, la primera es esencialmente relacionada al género femenino: la docilidad. No obstante, esta caracterización se enfatiza con el otro elemento que se incluye, es una mujer enferma, por lo tanto, débil. La estudiosa Ana Baeza menciona esta noción en su texto *No ser más la bella muerta*; señala que estar enferma una mujer “en el contexto del positivismo del siglo XIX [...] connotaba un estatus virtuoso asociado a la sensibilidad y la espiritualidad” (227). Se creía que la enfermedad mantenía alejadas a las mujeres del contacto sexual.

Otros elementos de la naturaleza que son importantes son las montañas. Estas (género femenino) poseen características ligadas a lo masculino, como la ira. El enojo, y su exteriorización, es un sentimiento que se vincula con la actividad y no con la represión. Además, se puede aseverar que las montañas son violentas, ya que amenazan con desplomarse. Las asociaciones expuestas evidencian que la naturaleza realiza una inversión de los roles de género socialmente establecidos.

En este texto la voz lírica también está fragmentada. Existe una especie de desdoblamiento, puesto que la sujeto femenino interpela a su alma como si fuese un ente distinto de ella misma: “Alma que yo siento dentro de mí y que no es mía. Yo te comprendo en tus enormes y secretas grandezas” (211). En este extracto se evidencia la razón por la que se reniega el alma, la voz lírica, si bien, comprende sus aspiraciones, se niega a aceptarlas, ya que no son admisibles para una sujeto como ella. Esto se reafirma en lo siguiente: “así, observo, también, la tragedia sentimental de la yerbecita que quiere ser árbol y lucha con las patas del animal, con las ruedas del carro, con la indiferencia del hombre, y por último muere triturada en el hocico de un pollino” (212); la historia trágica de la yerba es el reflejo de lo que ocurre con la voz lírica, que por desear ser más de lo que debe, por luchar en contra del orden natural, termina siendo reducida a nada.

Otro elemento de gran importancia es el vínculo que posee la voz lírica con la Naturaleza: “Nada me puedes esconder, Naturaleza; porque yo estoy en ti, como tú estás en mí; fundidas una en otra como el metal transformado en una sola pieza” (212). Pese a que anteriormente la voz lírica aseveró que desconocía su propia alma, la hablante siente que es una con la Naturaleza. Esta noción de lo femenino ligado a los elementos naturales se corresponde con los ideales de la sociedad, según los cuales la mujer es un ser natural e instintivo, está alejada de la racionalidad y la cultura (aspectos relacionados con el hombre).

La voz lírica se adueña de la Naturaleza, de cada uno de sus elementos (montañas, valles, flores, etc.), incluso asevera que se ha apropiado de su esencia: “mis pies han echado raíces hasta traspasar el globo y te he extraído la savia” (212).

Esta metáfora representa el proceso de experimentación que presenta la figura femenina respecto a la naturaleza, por eso ella “echa raíces”, ya que el contacto directo la hace aprender de la misma. Esto se reafirma en: “He crecido nutrida de tu savia hasta sentir que mi cabeza se erguía altanera y miraba al infinito, como al hermano menor del pensamiento” (212). Este proceso de crecimiento provoca orgullo en la mujer, pero no adquiere conocimiento, sino algo superior a ello, por eso se pone al pensamiento en una categoría inferior.

El tercer poema en prosa que se estudiará es el número VII. En este texto se privilegia la presencia del erotismo, que es personificado por una mujer: “Y yo iba; iba siguiendo a esa bacante estrambótica” (215). La atracción sexual se presenta como una seguidora de Dionisio, dios griego de la fertilidad y el vino. Es importante notar que los rasgos con que el erotismo se caracteriza corresponden a los de la mujer que ha transgredido los límites de su género: con una voz “como el hipo de un sollozo histérico” (215), los ojos “lúbricamente embriagados” (215) y una mano “audaz de sensualidad” (215).

Hay una posición pasiva de la voz lírica en el poema, puesto que las acciones más importantes las hace el erotismo. La figura femenina es llamada, es decir, ella no busca de forma consciente al erotismo, no desea seguirlo. La única acción que la hablante lírica realiza es la de ir detrás de esta seductora personificación. La razón por la que la voz lírica acompaña a la bacante es porque ella piensa que puede solucionar el mal de amores ya mencionado en el poema I.

El proceso por el que la voz lírica experimenta el erotismo tiene una lógica dual de antes y después. Esta relación antitética es parte de la estética de la

disonancia que caracteriza al poema en prosa. La hablante lírica ingresa con “la mirada húmeda, los ojos claros como brillantes en alcohol” (215) y “Mis labios se helaban, y tenían en la garganta una opresión de hierro” (215). Pero luego de vivir el erotismo la voz lírica regresa cambiada, afectada en su inocencia y por lo mismo, “Retorné, y mis labios estaban mustios, y mis ojos no veían” (215). La experiencia es negativa, la exposición a los placeres y seducciones provoca en la figura femenina arrepentimiento, al punto que desea eliminarse: “y mis manos enconadas contra ellas mismas, solo querían destrozarse” (215).

Al final del poema en prosa la hablante lírica asevera que el erotismo no había logrado sanar su mal de amores: “No estaba ahí; no llevaba esa bacante loca el remedio para mi mal de amor” (215). La voz lírica no encuentra en el erotismo lo que la cambiaría y aseguraría su felicidad y continúa su búsqueda.

En el poema XIV se realiza la primera exhortación a Anuarí, el amante, que posteriormente se sabrá que está muerto. En este texto el amado es la salvación de la voz lírica, es por lo que ha estado suplicando: “Apareciste, Anuarí, cuando yo con mis ojos ciegos y las manos tendidas, te buscaba” (219). La figura femenina, que no hallaba sentido a su vida y prefería la muerte antes de continuar en ese estado, con la aparición de Anuarí cambia drásticamente su condición: “Apareciste, y hubo en mi alma un estallido de vida” (219). Es importante mencionar la forma en que esta “explosión vital” se representa: “se abrieron todas mis flores interiores y cantó el ave de los días festivos” (219); el vínculo entre la voz lírica y la Naturaleza continúa siendo el mismo, son una misma.

El amor que siente por Anuarí también es posesivo, la figura femenina desea acaparar al amante. Sin embargo, en la descripción de este deseo se dan las primeras señales de que Anuarí es un amado inalcanzable para la sujeto: “Y ahora eres mío, como es el agua que se escurre entre los dedos, como las sombras que huyendo se agigantan con el día” (219); los elementos con los que se hacen las comparaciones (agua, sombras) no pueden encerrarse o contenerse, constantemente hay una fuga de estos. Por lo tanto, la posesión de Anuarí es solo aparente, no es real. Esta situación se reafirma con la siguiente aseveración: “eres mío con la inquietud de que siempre te voy perdiendo” (219).

En la breve descripción que se realiza del amado hay un elemento esencial, en el que la voz lírica se detiene con gran detalle: los ojos. La mirada de Anuarí es la que enamora a la figura femenina, dejándola sin oportunidad de negarse: “Amo tus ojos que me rinden a tus plantas con languideces de atardecer” (219). Los ojos del amado tienen la capacidad de observar y aceptar la verdadera forma de ser de la voz lírica y por eso esta se ve tan conmovida: “Los amo [a los ojos] porque atraviesan mis pupilas, como la luz de los cristales y se recrean contemplando mi alma” (219).

En la siguiente cita se evidencian tres efectos que producen los ojos del amado: “He visto en ellos [los ojos] la clave de mi ansia secreta, la fuente de mis delirios espirituales. Anuarí, las brasas de tu mirar me han consagrado mujer. En la quietud de la noche, y en las manos juntas, te hago entrega de mi alma” (219). En primer lugar, los ojos provocan un estado de éxtasis en el espíritu de la voz lírica, por medio de la mirada del amado la figura femenina tiene un contacto con una realidad superior, como si este fuese una divinidad o tuviese las mismas propiedades que una.

Esta idea se refuerza en el segundo punto, ya que es Anuarí, quien tiene la capacidad para consagrar. Es importante señalar que el verbo tiene una connotación ligada a lo sagrado, es en otras palabras, pasar de un estado mundano a uno sagrado. El amado, con habilidades divinas, por medio de su mirada, vuelve realmente “mujer” a la voz lírica. Sin embargo, este “proceso” se aleja de la religiosidad cristiana, de hecho, se liga más bien con el erotismo, ya que se alude a las “brasas de tu mirar”, una mirada intensa y pasional. El tercer elemento que se relevará es la entrega de la voz lírica a Anuarí, la que ocurre luego de la consagración mediada por su mirada. En el espacio nocturno, la figura femenina ofrenda su alma a Anuarí, con las manos en gesto de súplica. Este ademán de desprendimiento y ofrecimiento total al amado corresponde al ideal del ángel del hogar. Esta noción angelical se reafirma, ya que la unión entre los amantes es espiritual, pese a los elementos eróticos mencionados.

En el poema XVIII hay un encuentro con otra entidad personificada como una mujer: la muerte. Lo primero que es de gran importancia es que el encuentro entre la voz lírica y la muerte se lleva a cabo en un momento específico: la noche. Este espacio temporal ha sido escogido puesto que en el silencio ella puede vivir “la verdadera vida” (221). No obstante, es en este mismo lugar donde la muerte hace su aparición.

A la muerte se le describe con adjetivos negativos: “desdeñosa” (221), “ladrona” (221), “traidora” (221). No obstante, la voz lírica es desafiante e interpela a la muerte con seguridad: “Vente a robar mi amor que duerme entregado a mí. Lucha titánica sostendríamos; él es más fuerte que tú y te vencería” (221). Es importante evidenciar que la voz lírica se incluye en esta lucha, pero acepta su

posición de debilidad ante el amado, señalando que quien posee la fortaleza es el hombre, aun estando muerto. Finalmente, la muerte es derrotada por la fortaleza del amado y por el vínculo amoroso: “amarga de saber que hay algo que tienes que respetar, a pesar de tu imperial y absoluto poder” (221).

El tópico del amado muerto es una de las temáticas que reformula Wilms Montt. La poeta toma la idea del ángel del hogar, ligada a los valores de la sumisión y silencio absoluto, pero la subvierte y en vez de dar aquellas características a la figura femenina, se las da a la masculina. Este hombre se “feminiza” en ese sentido, ya que responde al culto de la muerte femenina, la pasividad absoluta. No obstante, el amado no adquiere por completo los rasgos del cadáver. De hecho, el amado del poema, aun estando muerto, es más activo que la voz lírica, puesto que finalmente él vence a la muerte.

En texto ya mencionado, *No ser más la bella muerta*, Ana Baeza analiza el texto *La quietud del mármol* de Teresa Wilms Montt, tomando como una de las temáticas principales la relación amorosa con el amado muerto. La estudiosa chilena señala lo transgresor que significaba invertir esta propuesta:

En el contexto de un imaginario donde el positivismo ocupaba un lugar dominante entre los discursos, lo erótico ligado a la muerte implicará un doble exceso, ya que dicho binomio apunta a una idea del cuerpo en sus aspectos de vulnerabilidad, caducidad y corrupción, oponiéndose a la noción positivista del cuerpo jerarquizado (cabeza rectora y órganos supeditados a ella) como metáfora de la naturaleza generativa y organizadora, concebida

como la ley suprema y racional de la cual se derivarán las leyes de la sociedad. (232)

Por otro lado, las únicas acciones de la voz lírica son la de desafiar a la muerte y estar al lado del cadáver de Anuarí. Es en ese resguardo que la figura femenina encuentra consuelo: “yo he bebido el alma que me abandonabas confiado. Te he sorbido por los labios, como la abeja la esencia de la flor” (Wilms Montt 221). El amado entonces aparece como si fuese una medicina, es la ansiada solución al mal de amores que la voz lírica presenta desde el primer poema. Por eso el amado posee características superiores, en su muerte, es fuerte, bello y confiado: “Anuarí; tú sólo, con tu belleza, con la luz que irradia bondadosa de todo tu mirar, alivias mi mal” (221).

En el poema XXI nuevamente presenciamos una mimesis subjetiva. Se utilizan elementos prosaicos, como la descripción, con la finalidad de transmitir emociones. En este caso la naturaleza refleja los sentimientos de incertidumbre e inseguridad de la sujeto femenina. En este texto se menciona el crepúsculo, un momento de gran importancia para la voz lírica: “A la hora crepuscular he ido a mirarme al estanque, y éste ha devuelto mi imagen desde el fondo, con una quietud hierática de misterio” (223). La hora del atardecer es un espacio de transición, lleno de posibilidades. Por eso el reflejo de la voz lírica no es preciso, sino misterioso. A la claridad del reflejo se le compara con la imagen de la amada en los ojos de la figura masculina: “Así debe reflejarse la imagen de la amada en las pupilas del amado muerto” (223). Los ojos de un cadáver carecen de vida y luz, por lo que la claridad de ambos reflejos (de la imagen de la figura femenina en el estanque y la de la

imagen de la amada en los ojos de su amante) prácticamente no existe, sino que la visibilidad es nebulosa.

Esta idea del crepúsculo como momento de indeterminación también es reafirmada por medio de la siguiente descripción: “El crepúsculo tiene la belleza de lo fugaz, que pasa llevándose girones de alma: idealismos puros, pensamientos trancos como obras de arte inconclusas” (223). La apreciación estética del instante y del presente es una de las nociones esenciales del género híbrido del poema en prosa. Además, es también muy importante la apreciación que se hace de lo inacabado, de la categoría de transición en la que los objetos (o pensamientos) aún no están completos. Esta situación de eterno presente y fragmentación también refleja el mismo estado de la voz lírica.

La voz lírica manifiesta su deseo: “Quisiera no comprender nada, nacer de nuevo; que las diversas vidas del mundo penetrasen en mi espíritu, poco a poco, deleitándose al causarme sorpresas maravillosas” (223); no desea continuar viviendo la vida que está llevando. Quiere volver a nacer, como una forma de olvidar lo que ha experimentado, que no ha sido de su agrado, y como la posibilidad de poder experimentar vidas distintas, probablemente mejores a su juicio. El anhelo de trascender la vida propia y las posibilidades de la misma, y así vivir la vida de otro sujeto, debe haber sido un deseo muy recurrente para sujetos marginales, como lo fueron las mujeres, ya que vivir una vida sin las limitaciones que les imponía su género debió ser algo desconocido y muy ansiado.

Finalmente, es muy importante analizar la descripción del alma humana que hace la voz lírica: “Todos llevamos en el espíritu un crepúsculo y una aurora” (223).

Primero es relevante mencionar que esta clasificación da cuenta de que cada ser humano es una síntesis de opuestos. El crepúsculo, como se ha mencionado anteriormente, representa el momento de incertidumbre y lo incompleto, donde el alma se siente desgarrada. Mientras que la aurora (que se podría vincular con el sol de la mañana) simbolizaría lo contrario, la certeza y unificación. Estos elementos también pueden ligarse con la vida y la muerte, “rasgos” con los que caracteriza su espíritu: “Mi espíritu es más de la muerte, que de la vida; aspira más a dormir que a estar despierto; se inclina a la tierra donde encontrará su cama” (223). El crepúsculo se asociaría con la muerte y la acción de dormir; mientras que la aurora con la vida y la vigilia. La voz lírica, entonces, reconoce que su deseo es la muerte, dejar de estar consciente en la vida que posee y poder, mediante la muerte, reencarnar en una vida distinta, en la que pueda ser libre.

En el poema XXIII se describe una situación suspendida en el eterno presente. Esto se evidencia en la quietud y en la pasividad de los sujetos: “La alcoba está quieta. El [sic] duerme. Mi alma y el alma de las cosas están suspensas cuidando su sueño” (224). Además, el final del poema en prosa continúa la misma idea: “Anuarí, bello espíritu de bondad. Todo sigue quieto: el tiempo ha retenido su resuello para no despertar al ensueño, que se ha dormido en mi alcoba” (224). La situación es cíclica, en la noche, la amada observa atenta el sueño de Anuarí.

A diferencia de los demás poemas, en que se describía el encuentro entre los amantes, o la percepción de la amada del amor, este gira en torno a esta sola acción: “dormir”. No obstante, pese a la aseveración de la voz lírica, el estado de inconsciencia de Anuarí no es el de pernoctar, sino que en realidad es el mismo

estado de muerte. Esto se ejemplifica en el siguiente extracto: “Sobre la tibia cama, confundiéndose con el raso del plumón, su cuerpo transparente se halla tendido” (224). Las características físicas del amado son fantasmagóricas, el cuerpo es traslúcido, como si no tuviera peso, no fuese sólido.

La figura masculina tiene un rol totalmente pasivo, mientras que la femenina, por el contrario, uno activo. La voz lírica tiene la finalidad de proteger y velar el sueño de Anuarí. Como las autoras estadounidenses Gilbert y Gubar mencionaron en su texto *La loca en el desván*, estas acciones van en contra de los ideales sociales de los géneros, puesto que el hombre es el encargado de proteger, ya que se cree que “biológicamente” tiene las capacidades físicas. Además, a la figura masculina se la asocia con la violencia, ligada a su rol histórico como guerrero. Por otro lado, la mujer es vulnerable, físicamente es débil y enfermiza y siempre ha estado en la posición de ser la protegida.

La descripción que se hace de Anuarí ya evidencia la apariencia de cadáver de este hombre: “Dos pétalos de una gigantesca violeta son sus párpados; y su cabello, en la albura de la almohada, finge un corazón de terciopelo azul” (224). Los colores violáceos y azulosos no son naturales en el aspecto de un ser humano vivo, ya sea en su piel o su cabello, sino que aparecen por enfermedades o a raíz de la defunción.

En la contemplación del amado, como si se tratara de algún dios, es donde la amada encuentra sentido a su vida y también: “¡Amor, gloria, felicidad...!” (224). La sujeto apesadumbrada, que manifiesta su desesperación e insatisfacción ante la vida, en la apreciación y el resguardo de su amado, encuentra un lugar donde se siente

cómoda. Esto se recalca en el siguiente extracto “Venís a estrellaros [amor, gloria, felicidad] sobre el prisma y humildemente os fundís en luces de colores magníficos, decorando su imagen con una vestidura de dios” (224); esos sentimientos existen solo en el amado. Es importante recordar el vínculo que señalan Clotet y Alvarado respecto a la luz, el alma se siente unificada y enamorada, por eso las luces tienen una intensidad considerable y además son de colores atractivos.

La figura de Anuarí se caracteriza como bondadosa, silente y pasiva y ante la contemplación de esas características, que lo vuelven puro como un ángel, la figura femenina, que carece de esos rasgos, experimenta el éxtasis: “y yo, extática, he sujetado mi corazón herido, mi corazón enfermo de un extraño mal” (224). Se marca un contraste entre la figura superior del amante muerto y la mundana de la amada, quien además asevera que tiene un “mal de amores”, como ha señalado anteriormente. No comprende, ni logra asir el amor, que le ha sido arrebatado.

En XXV la voz lírica expresa un desgarramiento de amor, pero no a uno romántico, sino filial. Antes de comenzar con el análisis es relevante volver a mencionar que Teresa Wilms Montt sufrió la pérdida de sus dos hijas, Elisa y Sylvia, cuando el tribunal de los Balmaceda (ratificado por la familia Wilms Montt) decidió castigarla por su infidelidad a Gustavo. Este dato será importante para poder comprender ciertos elementos de este poema en prosa.

Este texto se caracteriza por expresar un estado anímico de desgarradora nostalgia y arrepentimiento. La voz lírica ha perdido a un ser que considera tan importante que era parte de ella misma: “En la cuna de mis brazos, tibios aún de la vida de Ella, “la chiquita”, se cobija ahora la helada forma de la separación. El surco

ardiente que dejó su cabecita en mi hombro sirve de pozo para mis lágrimas, que tienen inagotable ansia de brotar” (225). A partir de las formas de llamar a este ser “Ella”, “chiquita” además del elemento de la cuna y acciones como tomar en brazos, se puede aseverar que la voz lírica sufrió la separación de su hija. Esta experiencia ha marcado a la hablante al punto de dejar un vacío en su cuerpo, una marca en el mismo.

Para poder calmar el sentimiento de desgarró que siente la voz lírica, esta intenta recrear el cuerpo de la niña y para esto toma sus vestidos, sus zapatos e incluso un mechón de cabello:

Y esos zapatitos reliquia tiernísima, que guardan la forma de sus pies de flor, son el cofre de mis besos, y ellos ¡ay! No tienen alma para devolver mis caricias. Los vestidos que de ella guardo, son piadosos porque cuando los tiendo sobre la cama, me ayudan a evocar su cuerpito adorado. Y el mechón de sus cabellos, que como un rayo de sol olvidado llevo colgando prisionero a mi cuello, me da la sensación de su tibieza de armiño. (225)

La voz lírica conserva los “restos” de su hija, lo que perteneció a ella cuando estaban juntas, con el fin de recordarla y poder regresar a los tiempos en que eran felices. No obstante, de estos objetos la hablante no recibe el cariño, ni calidez de la niña. La consciencia del alejamiento lo lleva vivo en el cuerpo, como si le hubiesen arrancado un miembro, por lo que ningún sustituto puede funcionar. Es interesante notar que existen elementos que vinculan a la voz lírica con su hija: la Naturaleza. Cuando se caracteriza a la criatura se comparan sus pies con las flores y su cabello con los rayos solares.

Por culpa de esta forzosa separación entre la voz lírica y su hija, la primera está sumida en la perdición, considera que perdió toda posibilidad de ser feliz cuando la perdió a ella: “¡Criatura!... ¡Criaturas! ¿En qué horrible desolación he quedado; en qué frío de páramo vive mi corazón?” (225). En esta última parte del poema en prosa se puede evidenciar que esta pérdida es doble, pese a que se ha estado refiriendo a “una sola hija”, puesto que utiliza el plural para interpelar.

En el texto XXVII hay un proceso de personificación de dos elementos: la hora y el tiempo. La relación entre estos dos es cruenta, ya que la hora es asesinada por el tiempo, quien carga su cadáver en sus brazos: “¡Una... dos... tres! Ya murió la hora en brazos del Tiempo” (226). Es importante mencionar el género gramatical de estos elementos, puesto que es el “sujeto femenino” el que termina siendo eliminado.

En este poema en prosa la voz lírica vuelve a exhortar a Anuarí, su amado muerto. En la descripción del amado existe una síntesis de opuestos, una muestra de la estética de la disonancia, puesto que se le caracteriza como un espíritu, pero también como una estatua: “Anuarí, mi espíritu benéfico, desde el pabellón donde está incrustado, baja su mirada sobre mí” (227). Mientras que un espíritu tendría una corporalidad translúcida y gaseosa, la estatua, hecha de un material firme como el mármol, se puede incrustar en un sitio estrecho como un adorno arquitectónico. No obstante, estos dos rasgos opuestos hacen referencia a la misma realidad: la ausencia de vida. Los muertos son pasivos y silenciosos como las estatuas y los espíritus.

Anuarí actúa como un dios para la voz lírica, ya que interviene a su beneficio tranquilizando y unificando su alma, pero lo hace a través de un estado de somnolencia y adormecimiento, un estado que suspende (no elimina) el dolor: “Hay

en mi alma una beatitud plácida de ensueño ¡Si fuera así, tan suave, el morir!” (227). El amado produce calma y complacencia en el alma de la figura femenina, pero por medio de un estado similar a la muerte. Por eso, finalmente, la hablante deseará que la muerte sea así de placentera, ya que esta erradicaría todo malestar.

Es importante relevar la descripción de la relación amorosa en este poema, puesto que las interacciones se tiñen con un marcado erotismo, pero que apela a una unión de índole espiritual: “dame las balsámicas caricias de tu hermosura intangible y la belleza de tu espíritu mago; dame el beso de tu boca materializada en inmenso rasgo de ternura” (227). Los besos y caricias de él son puros y sobrenaturales, no apelan a la sexualidad corporal, aunque la simulen. Este vínculo para la voz lírica es sagrado, por lo que le promete al amado fidelidad absoluta: “Anuarí, mi mejor canto y la más blanca de mis alabanzas serán para ti; no habrá jamás una sombra en mi corazón si te quedas en él” (227). No obstante, es interesante notar que la figura de Anuarí se acerca a otro arquetipo femenino, el de la musa. La voz lírica es la poeta que crea cantos y poemas, que como se ha mencionado anteriormente con Gilbert y Gubar es un rol privilegiado del hombre, mientras que el amado cumple con ser la fuente de inspiración, a quien serán dedicados estos versos. Esta inversión de los roles de género apela a la problemática del creador y lo creado.

Finalmente, es importante mencionar que la voz lírica vuelve a crear la atmósfera de un eterno presente cuando está con el amado, momento que necesariamente es nocturno: “Para mí no existe el tiempo ni la muerte cuando estoy bajo el amor de tus ojos, Anuarí” (227). Esta idea estaba desde el primer momento expuesta en el poema a través del “asesinato” de la hora, homicidio que tenía la

finalidad de que la voz lírica mantuviese su unificación en el amor profesado a Anuarí.

El poema en prosa XXXII retoma la imagen del crepúsculo, pero esta vez se personifica en una criatura monstruosa descrita de la siguiente manera: “El gigante del crepúsculo va inclinándose hacia la tierra [...] Sus pupilas finas, fijas, escrutadoras” (230). La acción de este ser sobrenatural comienza a cambiar el estado del mundo ficticio, comenzando por la naturaleza: “[las pupilas del crepúsculo] relampaguean en las arenas que bordean el río y dejan un mirar sombrío en las copas de los árboles, en los tejados de las casas” (230). La oscuridad comienza a apoderarse del lugar y también el silencio: “La ciudad atenúa sus ruidos; todo va camino al reposo. Los hombres cabizbajos, silenciosos se arrastran como sombras, llevando sobre sus cabezas el peso agónico del titán que muere” (230). El crepúsculo produce las sombras, el silencio y, posteriormente en su derrumbe, la muerte. La caída de la noche se representa, por medio de una mimesis subjetiva, como la dolorosa agonía del crepúsculo. El fallecimiento de este provocaría que la vida de la naturaleza, los humanos y la ciudad comenzara también a disiparse.

La noche es el momento de reflexión de la voz lírica y el lugar permanentemente será la habitación, en específico su balcón: “Recostada en el balcón, me bebo la primera luz de las estrellas” (231); es interesante la acción que realiza la voz lírica con las estrellas, puesto que ella consume su luz. Es preciso recordar nuevamente la importancia de lo luminoso, que representa la unificación del sujeto por medio del amor. Por eso, la hablante al consumir la luz de las estrellas también trata de apropiarse de su “vida”. Esta idea se reafirma al final del poema:

“deben amarse mucho las estrellas; las estrellas que se envían mutuamente el destello de sus luces” (231). Las estrellas emiten luz por el amor, que les ha dado una razón para continuar viviendo y despidiendo sus destellos.

Esta reflexión acerca del amor es la que tiene a la voz lírica inquieta, se reconoce como un “corazón que vive para amar!...” (231). No obstante, la figura femenina no comprende realmente lo que es este sentimiento y esto la sume en una profunda confusión y tristeza:

¿Existe, acaso, el amor, o es sólo un ansia de reflejarse en otro ser para mejor amarse a sí mismo? El amor es la primera fuerza en embrión que rompe la soledad caótica del espíritu; es lo que indica el rumbo, la energía y el nervio del vivir. Pero, ¿existe el amor? ¿Qué es, entonces, esa avalancha extraña que invade mi ser causándole tanto mal y tanto bien? (231).

La voz lírica no puede responderse a sí misma todas estas interrogantes. Sin embargo, hay dos elementos de gran importancia en sus aseveraciones: el amor y la vida. La voz lírica considera al sujeto amado como un reflejo, puesto que el amor que le profesa es al mismo tiempo uno propio. La posibilidad de amar le permite ser una mujer aceptable para la sociedad y, así, apreciarse. La idea de vivir en el amado se había desarrollado anteriormente en el primer poema (I), la total entrega amorosa de la mujer al hombre corresponde a unos de los elementos del ideal del ángel del hogar. Por lo tanto, cumplir con las obligaciones femeninas provocaría en el sujeto volver a apreciarse y a tener ganas de vivir, no obstante, continúa todo siendo mediado por el otro, no iniciativa propia. Por esa misma razón la hablante es tan categórica al afirmar que el amor debe ser la guía de su vida, su objetivo es

convertirse en una buena esposa y así eliminar la soledad, puesto que sin el rol de amante (de complemento, según la sociedad de la época) la mujer no puede existir por sí misma.

Las inquietudes continúan en su corazón, pero luego se refiere a Anuarí para que la ayude a contestarlas: “Anuarí, dime: ¿qué sensación es esa que experimenta mi alma cuando tus ojos la cobijan con su suave mirar? ¿Qué es eso que, como alas, se despliega para encontrarse con aquello que irradia de ti?” (231). La relación que detalla la voz lírica, en su interpelación al amado, es de índole espiritual. Asevera que es su alma la que experimenta el sentimiento y el encuentro no es corporal, sino intangible, es la confluencia de luces. Este vínculo permite a la mujer que abandone su cuerpo: “¿Dónde se ha ido mi materia? ¿Por qué toda ella se diluye ante mis ojos...?” (231). Sobre este proceso de descorporalización Ana Baeza señala: “al imaginarse muerta la sujeto se descorporaliza, representándose de acuerdo al patrón hegemónico y vigente” (217). Sin cuerpo la voz lírica puede trascender. El abandono de lo mundano da cuenta del intento de acercarse lo más posible a la condición sagrada y pura del ángel del hogar, sin embargo, el amado muerto siempre será superior en cuanto a su castidad y divinidad. En ese sentido, lo que hace la voz lírica en esta ocasión no es intercambiar los roles femeninos y masculinos, sino que iguala a ambos sujetos al ideal femenino de pasividad y vulnerabilidad.

Finalmente, la voz lírica llega a una conclusión sobre el amor y la relaciona a las estrellas brillantes, que se aman las unas a las otras: “como tus ojos y los míos cuando se encuentran” (Wilms Montt 231). La relación de los amantes permite que ambos despidan luz y continúen viviendo, pese a sus condiciones, el uno en el otro.

El poema XXXIII enfatiza la noción de Anuarí como una musa que inspira a la voz lírica a producir arte: “Anuarí, no he visto hoy tu espiritual belleza y estoy sediento de ella. Eres el manantial más puro de amor y de arte, donde yo sacio mi sed de idealismo” (232). Además de volver a romper con los roles sociales y genéricos entre creador y creado, también es importante relevar que Anuarí es un constructo idealizado diseñado por la voz lírica, la proyección de sus deseos en un hombre amante. La figura masculina se describe con los siguientes adjetivos: “espiritual belleza”, “puro”, “cálido”. La belleza de Anuarí, por lo tanto, se liga a su falta de corporalidad, es decir el mismo hecho de que está muerto. Además, se marca una relación de dependencia entre la voz lírica y su amado, puesto que siente la exigencia de su presencia, como una necesidad biológica.

El encuentro entre los amantes se describe por medio de la naturaleza, “Cuando me infiltras tu luz, siento en mí la primavera con todas sus músicas de suspiros y su brotar de flores” (232). Nuevamente los elementos naturales representan la felicidad y unificación de la sujeto, las que son suscitadas por medio del erotismo espiritual, es decir, la interacción entre las almas de los amados. Anuarí impregna a la amada, pero con luz, no una sustancia palpable. Esto se reafirma en la siguiente afirmación de la voz lírica: “Si el alma pudiera safarse [sic] de los corpóreos lazos y vivir en el aire como los átomos, volviendo al mundo sólo en los momentos de dicha...” (232); el vínculo entre los dos simula el acto sexual, pero se realiza en un nivel superior, sagrado.

La luz del amado es la que mantiene a la voz lírica con vida, puesto que cuando este desaparece la desesperación y el sin-sentido absorben a la hablante:

“Anuarí, cuando me dejas, sólo tengo energías para escarbar la tierra, ávida de encontrar mi fosa” (232). La figura femenina mantiene una relación de dependencia, no puede continuar viviendo sin el hombre, ya que sin este no puede configurarse como esposa o amada. Otro ejemplo es el siguiente extracto: “Anuarí, ¿por qué no me has dado la tibieza de tu mirada; por qué me dejas sola en las garras sangrientas del hastío?” (232). Cuando el amado no se encuentra a su lado la voz lírica solo quiere morir, la imposibilidad de realizarse en soledad lleva a la figura femenina a preferir acabar consigo misma.

En el poema XL la voz lírica femenina es caracterizada como una enamorada obsesiva y desesperada, puesto que el amado no representa solamente el cariño que siente por él, sino también la razón de su vida misma. Como se mencionó en los poemas I y XVIII, el amado termina siendo una solución, un remedio para la vida desorientada y vacía de la figura femenina: “Busco unos labios que sean fuente de olvido; busco unos/ ojos que descorran los velos azules de los espacios y me/ muestren la verdadera causa de la vida” (237). Anuarí, incluso muerto, otorga sentido a la vida de la hablante lírica, ya que gracias a él, ella puede olvidar y hacerse inmune al dolor.

Por eso la voz lírica tiene un objetivo claro, ella busca a Anuarí, su amado. Para ella él representa el ideal amoroso: “Anuarí, tú que encarnas sólo en ojos todo lo que yo soñé todo lo que yo hubiera podido amar” (237). Por esa razón ella quiere tener contacto con el amado en todas las formas posibles, puesto que de ese modo ella puede ser parte de él y, así, puede continuar viviendo y hallándole un sentido a la vida: “El aire que tú desplazas a tu paso, lo quiero para que lleve a mi respiración

algo de ti” (237-8). La mujer desea compartir su existencia, incluso si es que ella también tiene que transformarse casi a un cadáver, como él: “En esa luz, donde tú tomas la luz allí quisiera morar, aunque para ello tuviera que volverme gota de agua o átomo invisible” (238). Esta postura de sumisión absoluta es la que corresponde al ideal del ángel del hogar.

No obstante, la voz lírica realmente realiza una inversión de los roles de género cuando se consuma el matrimonio. En el siguiente extracto se puede observar el compromiso nupcial que mantienen “Nadie interrumpirá nuestras divinas nupcias; las celebraremos en ausencia de la vida” (238). En la noche, un momento de ambigüedad y creación, el acto sexual permite intercambiar la posición del hombre y la mujer. La voz lírica se entrega al amado: “con la beatitud que un artista se entrega a su obra, y con el entusiasmo agradecido con que aquélla se entregaría a quien la creara” (238). La vinculación de la voz femenina con el artista y la obra con el amado es sumamente relevante, puesto que nuevamente Wilms Montt realiza una reconfiguración de un tópico literario aceptado: la obra como una creación femenina y el artista como el creador o como un dios menor. En este caso, la figura femenina es la creadora (activa) y la masculina el creado (pasiva).

Esta idea es reafirmada por la transformación que sufre la voz lírica después del suceso sexual. En la unión máxima de los dos, “cuando ya, poseyéndonos enteramente yo me crea como tú: espíritu y Dios” (238) ambos se equiparan en un plano superior, como criaturas sobrenaturales que trascienden las limitaciones terrenales del género.

En XLIV, el sujeto femenino regresa a su estado de desesperación y terror. La voz lírica señala que Anuarí no ha regresado y que ella está esperando desolada y temerosa, puesto que, como se ha señalado en los poemas anteriores, el amado es la justificación de la vida de la figura femenina: “Anuarí, ¿no ves que yo encuentro en tus ojos mi perdida dicha?” (240). La ausencia del amado produce un daño incomparable en la mujer, que pierde sus ganas de continuar viviendo: “Anuarí, me aterroriza pensar que algún día no vendrás más; que quedaré a ciegas con mis brazos tendidos, esperándote en un desgarramiento del alma, ya sin fin...” (240). Le aterra quedar ciega, con el alma desgarrada.

Para evitar que el sujeto femenino vuelva a fragmentarse, a perder la motivación de continuar en este mundo, la voz lírica hace lo posible por convencer a Anuarí de que ella será el ideal de mujer, le promete que será fiel y buena: “Seré más fiel que tu sombra, y más buena que la madre que ha dado luz” (240). Estos dos últimos versos del poema en prosa expresan dos elementos: Primero que la fidelidad es parte de los valores femeninos más apreciados por la época, y también que la figura de la madre biológica era parte del ideal del ángel del hogar.

Como señalan Gilbert y Gubar, para cumplir con el ideal de mujer de la época, esta tenía que proteger su virginidad y realizar el acto sexual solo con el objetivo de reproducirse, no de sentir placer. Esta noción es reafirmada en otro verso del poema: “¿Sabes que he despreciado a todos los hombres para darme solo a ti, espíritu purísimo?” (240). Existe una consciencia de la voz lírica de reservarse para el hombre que la ha escogido. Por eso, sufriendo por su ausencia, le pide que regrese, le promete ser la mujer perfecta para que así él no pueda irse nuevamente de su lado.

Es importante mencionar que la figura del hombre en este último poema cambia. A Anuarí se le llama “Mágico espíritu de mi vida” (240), haciendo referencia a que está muerto y que además es gracias a él que existe vida en la voz lírica, pero también es esencial el cariz sobrenatural, que sobrepasa los roles de género. No obstante, el amado continúa teniendo algunas características masculinas. La voz lírica señala que cruelmente la tortura con su ausencia: “¿No ves, acaso, mi martirio?” (240). La frialdad ante los sentimientos es un rasgo que socialmente se asociaba al género masculino, ya que en este primaba la razón.

El último poema de *Inquietudes sentimentales* es el número L. Desde el poema número XLIV la voz lírica no ha vuelto a exhortar a Anuarí y se ha dedicado a problematizar el sufrimiento que siente ante el mundo. En L, la hablante da cuenta de sí misma y sus genuinos deseos: “Estoy ebria de infinito, de dolor y de muerte; ávida de ilimitados espacios...” (243); la figura femenina se define como un sujeto desgraciado, pero que puede acceder a experiencias o planos superiores (o infinitos). La hablante se percibe como un sujeto forzado a limitarse, por eso anhela huir a un espacio que no la restrinja; esto se reafirma en el siguiente ejemplo: “Allá, en el caos de las grandezas, quisiera vagar mi espíritu; sin hallar ni buscar explicaciones; quisiera saciarse de sublimidad, como se saciaría de sangre la fiera hambrienta” (243). Esta problemática también la expresó la voz lírica en el poema I, los ideales de la hablante transgreden su clasificación como individuo. Por lo tanto, esta sed de grandeza, no es algo apropiado para la vida de ella, pero es algo que necesita para continuar viviendo.

Finalmente, la voz lírica exhorta a la Vida, reconociendo que su deseo es más fuerte que la voluntad que tiene de reprimirlo, por eso no puede vivir como debe: “¡Vida!... ¡Vida!... Si fuera tan potente mi espíritu para dominarte y hacerte esclava de mi voluntad. ¡Oh corazón!... ¡Si te pudiera guardar dentro de mi pecho sólo una máquina necesaria para el organismo...!” (244); es el corazón el que le impide vivir, no puede ignorar su voluntad de trascendencia. Esta problemática vuelve a evidenciar la fragmentación de la sujeto lírica, por un lado existe un yo que desea transgredir y experimentar situaciones que no le son apropiadas, y por el otro, hay una yo que se empeña por cumplir con las exigencias de la sociedad, como esposa y amante silente y pasiva.

Marina Alvarado en su texto *Teresa Wilms Montt: Estrategias textuales y conflicto de la época* señala que la voz lírica que se encuentra en *Inquietudes sentimentales*, *Los tres cantos* y *Con las manos juntas* pasa por un proceso contradictorio, el que la llevará a buscar la negación de sí misma, ya que de esa forma ella se “salvará”. Por medio del sacrificio, la aceptación de morir y la aceptación gozosa de negarse a sí misma en cada una de sus formas encuentra la vida (120).

El texto *Los tres cantos* se publicó el mismo año que *Inquietudes sentimentales* en Argentina. Este, como señala su título, se divide en tres partes: “La mañana”, “El crepúsculo” y “La noche”. Estas tres secciones representan tres momentos en el recorrido de la voz lírica en búsqueda de sí misma y su unificación.

En las tres secciones de este poema en prosa la voz lírica interpela a su alma a realizar algo: cantar, rezar y llorar. Así, existe una suerte de desdoblamiento, puesto

que el sujeto se habla a sí mismo. Es bastante significativo que en el poema se privilegie el alma por sobre el cuerpo. Hay un valor asociado a que las acciones las realice el alma en específico. Como se ha mencionado con anterioridad, el cuerpo en la mujer es de suma importancia, ya que socialmente se vincula a lo mundano, el deseo sexual y, por lo tanto, se le exige contención. Wilms Montt no busca resignificar el cuerpo, opta por escoger el alma, en una postura más conciliadora con el discurso patriarcal.

En “La mañana” la voz lírica interpela a su propia alma a que cante junto con la naturaleza iluminada por el sol de la mañana: “¡Canta con el viento y la montaña, con el bosque y el llano encendido por el sol...” (249). La naturaleza que se describe se relaciona con la pureza, la fecundidad y la vida. Esto es muy importante, ya que la luz del sol provoca que todo lo que rodea a la voz lírica tenga un cariz positivo, lo que cambiará radicalmente en las secciones posteriores.

Alvarado reafirma la idea de que la luz se relaciona con el amor que siente el sujeto. Por eso en la mañana, bajo el sol la voz lírica siente júbilo, pero al mismo tiempo un “deslumbramiento que ella experimenta en el estado de amor hacia las imágenes ideales (a)doradas a partir de las cuales logra ser” (124). La unión con la Naturaleza permite que este sujeto desdoblado desde el inicio se sienta unificado, además la noción de que la mujer tiene un vínculo con la Naturaleza es parte de los rasgos esenciales de la misma, del ideal cultural.

El alma de la voz lírica va gradualmente pasando por distintos temas, todos relacionados con la Naturaleza: Primero canta a los elementos de la naturaleza: árboles, flores, aguas. Después, le canta específicamente a los animales: “grillo

maravillado de luz” (Wilms Montt 249), “y con la abeja ebria de perfume” (249). En tercer lugar, le canta a las almas gemelas, con sujetos afines: “alma hermana que vibra, llora, y ríe en un solo impulso contigo” (249). Luego canta al amor, el que señala que es necesario proteger, ya que es “desalado” (249). En quinto lugar, a la vida placentera, la que mencionaremos posteriormente. Finalmente, en sexto lugar se canta para crear y para callar a la naturaleza.

En relación a la vida placentera a la que se hace referencia en el canto, es importante señalar que en los versos que se expondrán a continuación existe una valoración positiva del deseo: “¡Canta, canta, con la vida, con las pasiones de fuego, con los deleites sanos; canta con la suprema gloria de los espasmos compartidos y con las languideces que ponen en los ojos tonos de atardecer...” (249-50). Es evidente que hay cierto erotismo en las acciones descritas, sin embargo, se asocian a la buena salud, una característica bastante contraria a la idea de virginidad y pureza del ideal femenino de la época. La creación que refiere la canción del alma, como se mencionó anteriormente, hace referencia al amor, la vida y el erotismo vistos desde una perspectiva positiva.

La Naturaleza comienza a cambiar en la medida que avanza el poema, al principio, como se mencionó, es el tema que canta la voz lírica. Posteriormente, es parte de la inspiración del alma: “bébetes de un sorbo el néctar de la mañana, Naturaleza” (250). Así, de forma gradual la Naturaleza comienza a cambiar su preponderancia y aspecto positivo. Una de las razones por las que hay dicho cambio es porque la voz lírica comienza a compartir las potencialidades de esta entidad: “¡Canta, alma mía, y comunica a las cosas pasivas tu fuego; entrégales tu esencia,

crea mundos, prodiga bellezas y bondades hasta erigir un trono a la casta verdad!” (250). La creación tiene origen en la pasión que experimenta el sujeto.

Esta idea se reafirma posteriormente cuando la voz lírica toma como propios valores del patriarcado, interpela a la naturaleza a guardar silencio y así escuchar a la cultura: “...impón silencio a los pájaros para que escuchen la palabra del hombre sabio y fecundo!” (250). Esta transformación de la voz lírica alude, sin embargo, a la negación de la naturaleza instintiva del sujeto femenino, privilegiando el orden contrario, el de la sociedad racional.

Finalmente, es importante poner énfasis a las características que van asociadas a la noche. Esta se presenta como el opuesto absoluto de la mañana, que había sido un momento de creación, la noche es una limitante, un instante de peligro. Esto se refleja en la cita “¡Canta, alma mía, canta antes que cierre la noche y aúlle el lobo salvaje en la montaña!” (250). La noche es un depredador que está oculto esperando por su presa. Marina Alvarado señala que, en contraste al momento de luz y amor, la noche y el animal que lo personifica “simboliza las desilusiones que está por sufrir la sujeto (“aúlle”) cuando el sol ya no la ilumine, lo que la convertirá en víctima (“cordero”) de mal que la escinde: la falta de concordancia entre lo que desea ser y lo que la ley del padre le impone hacer, o entre sus sueños y la realidad” (125). La noche impulsaría nuevamente la fragmentación de la voz lírica.

En la sección “El crepúsculo” continua el desdoblamiento del sujeto femenino, sin embargo, en esta sección se interpela al alma a rezar. La voz lírica pide que su alma rece con seres marginales, que no actúan bien a los ojos de la sociedad. Estos son: la “oveja descarriada” (Wilms Montt 251), el “pájaro sin nido” (251), el

“huérfano” (251), el “viejo mendigo” (251), la “carreta sin ruedas” (251). Todos los sujetos mencionados son discriminados o rechazados por la sociedad, ya que han errado en algún valor esencial para la época y por eso son castigados. Las obligaciones sociales son sencillas: ir por la senda socialmente correcta, controlar el deseo sexual, tener familia, vincularse con la sociedad, ser valiente y fuerte, fecundo, ser útil, estar completo y tener trabajo.

Una de los sujetos más relevantes que es mencionado como marginal o castigado es “la pobre enamorada que para siempre vio dormirse en sus brazos al amado, reza con ella” (252). El alma reza por la voz lírica, puesto que la pérdida del amado no le permite integrarse a la sociedad, ya que ha perdido toda dirección.

Finalmente, es importante mencionar que el rezo va dirigido nuevamente a la Naturaleza, se le interpela como a una diosa: “¡Naturaleza! ¿Pretendes, acaso, negar tu apoyo a esa grande alma y dejar que se precipite en el caos como una sombra?” (253). Es relevante notar que no se pide ayuda al dios masculino católico. La Naturaleza no es solo un tópico por el que cantar, como en la sección anterior, ahora actúa como la “madre” de todos, generadora del mundo.

El crepúsculo es representado como una hora sobrenatural, ambigua y abierta de posibilidades. Es importante recordar la aseveración de Marina Alvarado respecto al vínculo de la luz con el alma, la potencia de la iluminación depende de la fuerza o unificación del espíritu de la voz lírica. El atardecer, la lenta extinción de la luz solar, representa el paso de la vida de la voz lírica de una luz de intenso brillo a una agónica. Esto se debe a “todo aquello para lo cual incitó a su alma en el primer canto

no le sirvió de nada: ni las pasiones, ni el erotismo satisficieron el vacío que padece” (126).

En el texto se enfatiza la idea de esta hora como una dualidad: es el fin de un comienzo y la renovación de un ciclo: “por un mismo esfuerzo vayan serenos hacia el fin de las cosas y renazcan con mayor vigor y sabiduría” (251). El texto por completo, pero principalmente esta sección se caracteriza por la marcada antítesis entre el día, que hace brotar las risas y la noche que genera sufrimiento, es un anuncio de sangre, de odio y desgracia (251).

Con la salida del sol el poema en prosa cambia radicalmente. La Naturaleza ya no tiene la vitalidad descrita en “La mañana”, sino que se ve amenazante y ambigua. Una de las consecuencias de esto es que la muerte se instala en todos estos elementos: “Se va el sol, y de alas de mariposas muertas nacen flores para las tumbas” (252). La noche se personifica como una asesina, es ella la que trae consigo el frío cadáver del día. Se le describe como una felina loba que tiene colmillos afilados y acecha a los corderillos, seres inocentes. Ligado a ello, es justamente en este momento del día, cuando el sol generador de vida no existe, cuando el amado aparece muerto.

El amado es caracterizado, pese a su estado mortuorio, como bello y alegre: “¡Naturaleza! El hermoso rostro de él se vuelve mustio [...] La voz, su alegre voz, se atenúa; ruedan las palabras [...] Sus ojos, que guardan el encanto, la causa de mi vida” (253). La voz lírica desea mantener su estado, por lo que intenta hacer un trato con la Naturaleza, la que toma un matiz más oscuro. El alma de la voz lírica se ofrece a aceptar todos los castigos que puedan serle impuestos a cambio del deseo de

mantener el estado de su amado: “Seré un ente, una cosa, una brizna; pero deja que él viva” (253).

La noción de castigo tiene una connotación religiosa-patriarcal, relacionada principalmente con el catolicismo y la figura de los mártires. La gracia de la Naturaleza será obtenida solo por medio de la sumisión. Las experiencias por las que tiene que pasar la voz lírica corresponden a los valores del ángel del hogar, optar por el silencio y la represión de los deseos: “Renunciaré a mi conciencia, y seré bestia humilde, con los ojos vueltos hacia la tierra, en espera de horrendos martirios” (253). También debe ser juzgada por los hombres, como sujetos superiores: “Dejaré que los hombres me miren con desprecio, aceptaré la mordedura de las víboras y el azote de sus viscosos miembros sobre mis espaldas” (253). La Naturaleza, entonces tiene una representación castigadora andrógina, masculina.

La última sección es “La noche”, en la que finalmente la temida caída del sol se concreta. La noción de la existencia de dos voces líricas, y por lo tanto un desdoblamiento de la figura femenina, se evidencia en la interpelación de la hablante a su alma a llorar. Esta lo hace junto con los seres más desgraciados, aquellos que no tienen consuelo: “muertos olvidados (255), “restos náufragos” (255), “paria” (255), “mujer repudiada” (255). En esta misma categoría, muy similar a lo que realizó en “El crepúsculo”, el alma enumera a la propia Teresa Wilms Montt: “[llora] con la madre a quien la brutalidad del hombre arrancó sus hijos y la ha dejado sola en medio de la vida” (255).

Si bien la noche en las dos secciones anteriores se había descrito como una instancia dolorosa y perjudicial, en este extracto es todo lo contrario. El alma de la

voz lírica se identifica con la ciega y sombría noche, ya que es una mujer que ha sufrido mucho: “En tu lobreguez despótica de reina inconsolable, encuentro un sentimiento hermano” (256). El sufrimiento de la noche se representa por medio de sus estrellas, que son las miles de lágrimas que ha vertido. Por eso la voz lírica considera que esta mujer es de la misma familia que ella, ya que comparte la experiencia de dolor.

La representación de la Naturaleza también cambia drásticamente, de haber sido una diosa piadosa, llena de vida, pasa a ser una figura desoladora y entristecida. El alma de la voz lírica la interpela como “madre de los vivos y de los muertos” (256), lo que es una gran transformación, ya que antes solo se vinculaba a la vida de los seres. La figura femenina le pide que cuide del amado muerto y no se descomponga y deje de ser bello: “Evita que los gusanos perforen sus ojos, que fueron astros del amor” (257), “y cuida de su corazón que fue el cofre donde encerró la vida la esencia de su belleza” (257).

La voz lírica está dispuesta a sacrificarse para lograr estas concesiones por parte de la Naturaleza, ya que para ella lo que le dio el amado es más importante que ella misma: “Cuida de que me dio la sensación de aurora en el río ocaso de mis tristezas; cuida y no lo maltrates; en cambio toma de mí la juventud para alimento de tus roedores necropófagos” (257). El amado, entonces, es quien cesa la vida miserable de la voz lírica y por eso esta se aferra tanto a la figura masculina, incluso si esta está muerta y debe pasar por su proceso natural de descomposición.

Es importante mencionar también que, pese a que su esencia femenina ordena que la mujer sea naturalmente pasiva, ligada a la Naturaleza, la voz lírica prefirió la

actividad humana, las pasiones: “Por el ruido de tu mar preferí el rugir de las pasiones, por la paz de tu llanura y la ondulación de tus montañas las tortuosas inquietudes y las alturas de la farsa humana” (257). Esta transgresión hace de la voz lírica un sujeto reprochable socialmente.

Por este motivo, la reprobación de la sociedad hacia ella, además de la muerte de su amado, la voz lírica desea morir. La posición en la que se encuentra en el “mundo de los vivos” es confusa, no tiene sentido para ella, se siente como “un pájaro herido y sin alas” (258). Por eso la muerte se ve como una forma de ser liberada, de hecho, la voz lírica la interpela a liberar el cuerpo de su yugo espiritual (258). A diferencia de la primera sección, “La mañana”, en esta ocasión el cuerpo se ve como algo positivo y el espíritu no. Esto se puede asociar a la liberación y trascendencia de los límites de los roles de género.

No obstante, no es suficiente solo el cese de la vida del sujeto. Esta le pide a la Naturaleza que la reciba en su seno nuevamente (258). La voz lírica cree que en el regreso a la Naturaleza podrá purificar su alma, remediando los errores que pudo cometer como mujer. Las acciones que doblaban los límites del sujeto femenino serán remediadas a través de la “santidad de la tierra” (258). La reincorporación de la voz lírica la llevaría a cumplir efectivamente con el rol que se espera que tenga: “Quiero que penetre en mis huesos el agua de los ríos, para que a ellos lleguen a refrescarse los gusanos” (258) o “He de ser la hierba humilde que embellece los campos, y la piedra donde reposa su cabeza el exhausto peregrino” (258).

Finalmente, ante la muerte, la voz lírica llega al mundo de los muertos, el Inframundo. La voz lírica admite su verdadero objetivo desde el inicio: buscaba la

luz. Esta luz permite la unificación del sujeto, es el que tiene el poder de expiar sus “pecados”, aunque esta no tiene una connotación religiosa o cristiana, sino que hace referencia a la aceptación de sí misma. Y es, irónicamente, en el mundo de los muertos donde encuentra esto: “Allí encontré la luz, la verdad y el amor” (259).

La característica más importante de este mundo es la pasividad de todos sus habitantes. Esta noción, además de la exaltación del silencio, se relaciona nuevamente con el culto a la mujer muerta, la demostración máxima de la inacción y mutismo. No obstante, como en *Inquietudes sentimentales*, el amado es el que está en esta condición sin vida, no la figura femenina.

Ella deseará unirse al amado, que prefirió y se entregó a los muertos, y para esto tomará una actitud de sumisión absoluta, con la finalidad de aparentar la muerte. Es en este espacio, donde se puede realizar el ideal femenino, donde la mujer que ha sido rebelde puede redimirse: Ella puede aprender de los muertos, “Cada muerto es un bloque de nieve inmaculada que esparce su blanca serenidad como una hostia excelsa de perdón y olvido” (259).

La última parte de este poema en prosa recalca el deseo de la mujer de ser el ideal del ángel del hogar en la tierra de los muertos, en otras palabras, tener una segunda oportunidad. Se define como la madre, la novia y la luz de los muertos:

Seré la madrecita de todos, que llegue cargados los brazos de flores, de esas flores que vosotros no podéis coger con vuestros rígidos dedos. Seré la novia casta que os dé toda la intensidad de su virgen dolor entre lápidas y piedras. Seré vuestro día vuestro sol, vuestra noche de luna. (260)

La voz lírica intenta hacer lo que no pudo en la realidad, trata de continuar luchando contra su esencia. Y solo puede lograr cumplir con los estándares en la muerte: “Soy buena, soy buena ¡benditos vosotros, que habéis hecho que yo me encontrara! Bendito tú que me has purificado con tu muerte” (260). La muerte del amado logra redimirla como sujeto femenino. Alvarado comenta que “Hacia el fin de su camino, la sujeto poética ha llegado al sitio donde su “alma” y su “espíritu” se reencuentran, donde el corazón y las pasiones ya no existen; solo reina la paz purificadora que la insta a pedir permiso a los verdaderos habitantes de este lugar para quedarse junto a ellos, puesto que ella no está muerta” (133). Es esencial comprender que en este espacio es que ella logra finalmente encontrarse a sí misma, el viaje a la muerte (imagen épica) le permite negar la dualidad que la sociedad produce en ella y finalmente encontrar su luz propia.

La voz lírica de *Inquietudes sentimentales* se caracteriza por estar marcada por una problemática central: el deber y el deseo. La voz lírica se reconoce como una sujeto en conflicto consigo misma, ya que su naturaleza es ambiciosa y rebelde, actúa de una forma inapropiada, desmesurada y alejada de los valores de su género y aspira a ideales que socialmente no corresponden a la mujer. Por eso es un sujeto escindido, que no puede aceptarse a sí mismo y esto motiva su deseo de morir.

No obstante, la voz lírica lucha por cambiar su forma de ser. Para eso busca el amor, ya que gracias a él será madre y esposa y cumplirá con su deber en la sociedad. La voz lírica se entrega por completo al amor que siente por su amado muerto, Anuarí. Por medio de esta figura masculina la voz lírica reformula los ideales masculinos de la época, el amado muerto (pasividad y silencio) y la musa (fuente de

inspiración). Paralelamente realiza también la reconstrucción del ideal de la mujer, dándole un rol más activo y como creadora (o artista). Asimismo, la relación amorosa también se ve el cambio a sus roles, puesto que, se propone un acto sexual que vaya más allá del erotismo y que trascienda a lo espiritual.

En relación a *Los tres cantos* hay desde el primer momento un desdoblamiento y fragmentación de la voz lírica. Esta pasa por un proceso de búsqueda de unificación en tres etapas. En “La mañana” la voz lírica se siente unificada por la Naturaleza, un vínculo que socialmente era aceptado en la época, equiparando a la mujer a los instintos naturales. Se hace, además, una valoración transgresora acerca del deseo, como algo saludable. En “El crepúsculo” la voz lírica se identifica con seres marginales que no cumplen con los ideales de la sociedad (como el control de la vida sexual o tener familia). En este lugar temporal la hablante reconoce su naturaleza rebelde y evidencia la pérdida de sentido de la vida mientras la oscuridad incrementa con el atardecer. La voz lírica acepta que se ha equivocado y que escogió el camino del erotismo y desea redimirse. Finalmente, en “La noche” existe la posibilidad de rectificar su actuar, en el mundo de los muertos. En este lugar es donde la voz lírica encuentra su unificación y la aceptación de sí misma. En este espacio, simulando ser una muerta más, siendo pasiva y silente, se convierte finalmente en el ideal de mujer, en el ángel del hogar, y se elimina su dualidad.

## **Conclusiones**

La escritora Teresa Wilms Montt pertenecía a la clase social alta chilena y gracias a ello pudo recibir la educación que le permitió convertirse en escritora. Sin embargo, esto también significó ser constante y duramente juzgada por sus acciones por parte de sus más cercanos, que veían en ella una amenaza a la honra familiar.

La chilena nació en una familia de importancia histórica en Chile, ella fue pariente cercana de figuras presidenciales como Manuel Montt, Jorge Montt y Pedro Montt, y, por lo tanto, perteneciente al campo de poder de su nación. Asimismo, la autora se casó con Gustavo Balmaceda, pariente del presidente José Manuel Balmaceda. Sin duda, la posición de Teresa la llevó a vincularse desde pequeña con importantes figuras masculinas de los campos políticos y culturales. Un ejemplo de esto es el vínculo que tuvo con su amigo Vicente Huidobro, quien presentó a Wilms Montt a los círculos intelectuales bonaerenses cuando ambos llegaron a la capital argentina en 1917. En el caso de Teresa, también ella ocupó estrategias, una actitud primeramente femenina y humilde para poder incluirse en estos espacios y ser aceptada.

Teresa Wilms Montt se apropia del género del poema en prosa influida por el modelo francés de Charles Baudelaire, escritor que desde temprana edad leyó. El poema en prosa de Teresa Wilms Montt presenta de forma notoria algunas características prototípicas, como por ejemplo el estatismo, la brevedad y la integración de elementos inquietantes. No obstante, la literatura de la chilena estudiada en esta investigación se caracterizó por el énfasis de la mimesis subjetiva, la estética de la disonancia, la proyección de sentimientos.

Uno de los más importantes rasgos es el objetivo de este género: comunicar un estado de ánimo. Las voces líricas femeninas de los poemas de Wilms Montt expresan un sentimiento casi transversal: la ansiedad ante la fragmentación del individuo. El sujeto femenino está escindido (a veces literalmente desdoblado) entre su “deber ser” (los valores asociados al ángel del hogar) y su “ser” (creador).

Otro componente del poema en prosa del que hace uso privilegiado la autora es la mimesis subjetiva, es decir la descripción de la realidad externa vinculándola con la impresión interna del hablante. Si se realiza una comparación entre los dos textos estudiados, Teresa Wilms Montt hace un mayor uso de la mimesis subjetiva en *Los tres Cantos*, puesto que enfatiza la unión de la Naturaleza con el alma del sujeto femenino. La naturaleza circundante a la voz lírica es descrita mezclando elementos subjetivos que dependen de los sentimientos de la hablante.

Un rasgo más que casi todos los poemas exponen es la concentración temática y expresiva dada por su brevedad. Cada uno de los poemas en prosa que se ha investigado tienen, tanto en su conjunto como en sus partes menores, una temática definida que se explora por medio de distintas estrategias expresivas, que los hacen autónomos entre sí, pero que al mismo tiempo, configuran un conjunto uniforme.

Finalmente, el último elemento que destaca la autora, es la inclusión de una síntesis de contrarios. Esta hace referencia a la inclusión de una relación antitética entre elementos semánticos y formales. Los poemas en prosa de Wilms Montt están atravesados por dualidades que se contraponen. Por ejemplo, hay nociones más complejas, como el deseo y la moral. En relación a la poesía de la chilena, existe una

clara oposición entre el día y la noche, los que simbolizan estados de la voz lírica, la unificación y la fragmentación.

La incorporación de estrategias poéticas y prosísticas como la descripción, el retrato, la sensación de eterno presente y la incorporación de elementos inquietantes tuvieron la finalidad de representar las voces femeninas y masculinas. Un ejemplo es Anuarí, el amado muerto, en su descripción física y sus acciones. Así también, la autora utilizó, en mayor o menor medida, elementos como: construcciones simétricas o reiterativas e imágenes sensoriales.

Las voces femeninas representadas en los poemas en prosa tienen aspectos transgresores con respecto a ciertos valores ideales de la época, pero también poseen características que aceptan la noción de mujer perfecta del siglo XX. Como conclusión, se realizará un recuento de los aspectos rebeldes y obedientes de cada una de las voces líricas de estos poemas, para luego sintetizar la o las posturas que se expresan.

En esta investigación se sintetizarán las características de la voz lírica de los catorce poemas de *Inquietudes sentimentales*, puesto que son partes de una misma historia y están interrelacionados.

La figura femenina desde el primer poema da cuenta de una identidad fragmentada, que se encuentra dividida entre la forma en que debe ser mujer y lo que es genuinamente. La voz lírica se define a sí misma como rebelde y aventurera, por lo tanto, su forma de ser desafía los límites del ideal de la mujer en la época. A esto se agrega una característica que define a la sujeto: ella está en constante sufrimiento

y no desea continuar viviendo. Por esa razón, la figura femenina cree que el amor será su posibilidad de vivir por el otro y, así, el sentido de su existencia. De este modo, la mujer de los poemas en prosa tiene una actitud de decepción total (incluso del erotismo), pasiva y de arrepentimiento. El amado se ve como la posibilidad de continuar viviendo.

No obstante, a partir del poema XIV hay un cambio en la voz lírica, puesto que ha encontrado a su amado y, por lo tanto, el sentido de su vida. Se muestra profundamente enamorada, incluso hasta la obsesión, la figura masculina es perfecta para ella. También posee una actitud desafiante ante la muerte y confiada frente a la misma. Sin embargo, aún tiene una postura sumisa, pasiva y asistencial.

La figura del hombre, aún en un estado mortuorio, descomponiéndose, es superior a la mujer. Este sujeto es sumamente contradictorio, puesto que muerto, silente e inmóvil, sigue teniendo un rol mucho más activo que su enamorada. Incluso esta noción antitética es reafirmada cuando se hace la analogía de la voz lírica como la artista, que tiene la capacidad de crear, y el amado muerto, como la obra artística, que es producto de la genialidad de su creadora. La inversión de roles es evidente.

A partir del poema XLIV la voz lírica reafirma su postura de pasividad y el deseo de “redimirse” ante los ojos de la sociedad. La figura femenina depende de la presencia del hombre, se siente perdida sin él y le promete que cumplirá con el ideal de la mujer: será sumisa, fiel y buena. Mientras que el amado impertérrito se mantiene alejado, frío. En el poema L la sujeto vuelve a su estado de escisión, reafirma su deseo de transgredir los límites y vuelve a hallarse en la encrucijada de no encontrar solución.

Esta misma postura de fragmentación y carencia de sentido de la vida lo tiene la voz lírica de *Los tres Cantos*. En este texto la voz lírica está desdoblada y pasa por un proceso de descubrimiento. En el segmento titulado “La mañana” la figura femenina se relaciona con la naturaleza y es unificada por la luz. La figura femenina realiza una valoración positiva de lo que la rodea, el amor, la vida y el erotismo. No obstante, su percepción cambia a medida que el sol se mueve hacia el horizonte. Al final de esta sección la voz femenina señala preferir las pasiones humanas a la naturaleza. La voz femenina defiende entonces la cultura humana, lo artificial ligado al hombre y niega lo instintivo en ella. A esto se le agrega que le teme a la noche como a un depredador.

En el segmento “El crepúsculo” esta voz continúa fragmentada y toma consciencia de la necesidad de redimirse, al igual que los sujetos por los que reza su alma. Pese a lo anterior, señala que aprecia y cree en la Naturaleza como figura creadora, como una diosa. Finalmente expone, como un intercambio, que se sacrificará para sufrir todos los castigos que requiera para que la Naturaleza proteja a su amado muerto. Los castigos que recibe la figura femenina están ligadas a nociones masculinas, son los hombres los que pueden juzgarla. Asimismo, ella recibe estos castigos por el amado, que caracteriza como bello y alegre.

En la última sección, “La noche”, la voz lírica continúa estando fragmentada. Se identifica con la noche, por sus características dolorosas, es ciega, sombría y sufriente y la Naturaleza le parece cada vez más lejana, le pide que en la muerte pueda regresar a ella finalmente y así cumplir con su objetivo de vida. Es en la muerte que la voz femenina se acepta y se encuentra. Es allí donde tiene una segunda

oportunidad y puede cumplir con los valores del ideal femenino: la pasividad, el silencio, la entrega y la represión de los deseos. El amado se reafirma, como también ocurrió en *Inquietudes sentimentales*, como la solución de la figura femenina, le da sentido a su vida.

La figura femenina en los poemas en prosa de Teresa Wilms Montt se caracteriza por ser rebelde, dejarse llevar por el erotismo y otras tentaciones como aspirar a otras experiencias que no corresponden a su género, como crear. Sin embargo, existe un arrepentimiento y deseo de redimirse y cambiar para poder cumplir con los valores de ideal femenino. Esto se demuestra en la entrega incondicional del amado, quien aún muerto se considera superior a la amada.

En conclusión, el poema en prosa efectivamente es utilizado por esta autora para poder representar una voz femenina que se considera rebelde y que presenta características que están en contra de los valores de la época (ángel del hogar). Es importante mencionar que existen dos niveles de subversión por parte del sujeto femenino. El primero radica en la caracterización literal de la mujer, en referencia a los deseos de autogratificación (la búsqueda de éxito y grandeza, la satisfacción por medio del erotismo). El segundo es implícito y se relaciona con la transformación de la figura del amado por medio de la reconfiguración de la imagen de “la amada muerta” y “la musa”. Esta reestructuración permitiría que las figuras genéricas se equipararan, puesto que habría un intercambio parcial de características prototípicas de sus géneros. El hombre tendría un rol más pasivo, como una obra artística, mientras que la mujer sería su creadora.

No obstante, las voces femeninas de los poemas estudiados no son totalmente transgresoras, sino que también poseen características que aceptan las imposiciones de la época. Por lo tanto, los textos estudiados más bien representan la disputa de la voz lírica por erradicar su voz rebelde y cumplir con la aceptada socialmente.

En el caso de Teresa Wilms Montt, la voz lírica femenina se presenta en un camino sin sentido en busca de la expiación de sus pecados (ser rebelde y aspirar a experiencias que no son adecuadas para su género). Sin embargo, el redimirse como sujeto femenino la llevará a la muerte, la única forma de asegurar su pasividad y contención, y por lo mismo, la unificación consigo misma.

El poema en prosa potencia la expresión de la subjetividad del poeta, por lo que permitiría la expresión de las voces femeninas rebeldes y el sentimiento conflictivo de las mismas con la sociedad. El implemento fundamentalmente de elementos como la síntesis de contrarios, la mimesis subjetiva, la concentración temática, la descripción y retrato y el estatismo enfatizarían la condición de escisión del sujeto.

## Bibliografía

- Alvarado, Marina. “Ni aristócratas, ni rebeldes, ni tristes ni contentos: Escritura y Revistas literarias de Joaquín Edwards Bello, Teresa Wilms Montt y Vicente Huidobro”. *Literatura y Lingüística*. Jun. 2015a: 29-44. Impreso.
- Alvarado, Marina. *Teresa Wilms Montt: Estrategias textuales y conflicto de la época*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2015b. Impreso.
- Baeza, Ana. *No ser más la bella muerta*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2012. Impreso.
- Baglione, Andrea. “De Viña del Mar a Madrid: la trayectoria existencial y literaria de Teresa Wims Montt”. *Depósito de investigación Universidad de Sevilla*. Universidad de Sevilla. 2015. Web. 21 Enero 2020 <<http://hdl.handle.net/11441/54695>>.
- Cisterna, Natalia. “Los espacios público y privado y la configuración del género sexual”. *Entre la casa y la ciudad: La representación de la experiencia del sujeto femenino en los espacios público y privado en novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Tesis Universidad de Chile, 2009. Impreso.
- Costamagna, Alejandra. “Teresa Wilms Montt, de tumba en tumba”. *Los malditos*. Comp Leila Guerriero. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Impreso.
- Clotet, Marina. “Voces de un alma fragmentada. Expresiones de la subjetividad íntima y análisis comparativo del motivo de “la noche” en la obra de Teresa Wilms Montt”. Tesis. Universitat Pompeu Fabra, 2017.

- Doll, Darcie. “Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción”. *Taller de letras*. 2014: 23-38. Impreso.
- Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica: Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994. Impreso.
- Fernández, María P. *Amor a palos la violencia en la pareja en Santiago, 1900-1920*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011. Impreso.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca en el desván*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- “La cuestión social en Chile (1880-1920)”. *Memoria chilena*. Biblioteca nacional de Chile. Web. 21 de Enero 2020 < <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-679.html>>.
- Morales, Leonidas. *El diario íntimo en Chile*. Santiago de Chile: RIL, 2014. Impreso.
- Nómez, Naín. “La poesía chilena del novecientos y el sujeto moderno”. *Scielo*. 1997. Web. 21 Enero 2020 <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58111997001000006](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000006)>.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile: hombría y feminidad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999. Impreso.

-Utrera, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999. Impreso.

- Wilms Montt, Teresa. *Libro del camino: obras completas*. Comp. Ruth González Vergara. México: Grijalbo, 1994. Impreso.