

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



Marina Clotet Vidal

N.I.A. 164282

Profesora directora del trabajo:

Victoria Cirlot Valenzuela

Año 2016/ 2017

Facultad de Humanidades

Universidad Pompeu Fabra

Agradecimientos

Gracias a Victoria Cirlot, profesora directora de este trabajo por haberme animado y guiado todo el tiempo en la redacción del ensayo. También a Felipe Cussen y a Marcela Labraña, por abrirme las puertas del universo literario de su tierra y acompañarme en el inicio de esta aventura.

Gracias también a Muriel Solís Verdugo, encargada de la sección del Archivo de Referencias Críticas Chilenas de la Biblioteca Nacional de Chile, por haberme permitido consultar y copiar todos los artículos que he necesitado.

Y, por supuesto, gracias a todas vosotras, por haberme descubierto a Teresa Wilms Montt y por haber hecho que todo fuera maravilloso a once mil ciento once kilómetros de mi casa.

Índice

I. Introducción. La inmensidad de un alma errante	3
II. Biografía. Episodios de una vida turbulenta	5
III. Estrategias de expresión de la intimidad femenina.....	14
a. El caso de Teresa Wilms Montt.....	14
b. La cuestión de la subjetividad.....	15
c. Matización de la subjetividad.....	17
c.i. Diarios íntimos.....	17
c.ii. Poesía.....	22
IV . Análisis. Encuentros en la noche oscura.....	26
a. “La noche” en las primeras obras. Los tres cantos.....	27
b. San Juan de la Cruz. Sufrimiento en la oscuridad.....	31
c. Novalis. El camino azul de la liberación.....	37
V. Conclusiones	45
VI. Bibliografía.....	48

I. Introducción. La inmensidad de un alma errante

“Amo la Nada, porque la Nada es Todo, y el Todo soy yo cuando pienso y amo”

Teresa Wilms Montt, XI, *Anuari*, 1918.

Teresa Wilms Montt (1893-1921) es infinita, infinita de pasión, de amor y de dolor. Es infinita porque en ella todo es posibilidad; en ella cabe la muerte, la vida, el sufrimiento, el placer, la luz, la oscuridad, la unidad y la dispersión. Su literatura es laberíntica, un lugar precioso para que el lector se pierda y se descubra en una nueva dimensión. Entrar en el universo de Teresa es un viaje placentero y a la vez un reto, ya que salir ileso de entre sus versos es casi imposible. En sus palabras se mezclan la verdad más pura y sincera con la angustia más profunda. Su poesía es revolucionaria, punzante, abrumadora e inclasificable. Por eso, la obra de Teresa Wilms es irresistible. Igual que el mar, tiene algo que nos atrapa y quizás, sus orígenes cercanos a la costa chilena hicieron que sus versos se convirtieran, como las olas del océano, en grandes edificios de agua que nos golpean, nos empapan y nos arrastran a su merced.

Teresa se muestra y se esconde constantemente detrás de sus versos; aparece y desaparece en forma de luz, objeto o espectro. Pero a pesar de estas confusiones que puede causarle hasta al lector más atento, se evidencia una voz firme, un mismo tono que persiste incansable con una única voluntad. Es precisamente esta una de las cuestiones que nos alentan a estudiar su obra, el intentar definir quién es la verdadera sujeto y cuales son sus formas de representación en el plano de la literatura. Para el estudio de la subjetividad en la obra de Teresa Wilms hemos tenido en cuenta su vida como sujeto real y las diferentes expresiones de la intimidad femenina que se filtran a lo largo de sus escritos, tanto en los diarios como en los poemas. Es por eso que las primeras páginas del estudio están formadas por una biografía más o menos detallada de sus vicisitudes vitales, para dar cuenta al lector de la trayectoria de la poeta. Esta se ha concebido como soporte para la comprensión de todo el trabajo pero, sobre todo, para una mejor aproximación al segundo apartado, en el que se tratará la manifestación de la subjetividad femenina en sus escritos.

La excepcionalidad del estudio recae en la necesidad de hacer confluír dos posiciones de análisis literario que creemos compatibles en el caso específico de Teresa Wilms. Por un lado, la comprensión del texto como ente autónomo al sujeto-autor y por otro, la teoría literaria feminista sobre la escritura de mujer. Es evidente que Teresa hizo de su vida una ficción y de la ficción, su vida. La escritora eleva a una nueva potencia los datos de su propia historia convirtiéndolos en símbolos y metáforas. En sus cuatro diarios íntimos, Teresa Wilms narra, con una fuerza poética abrumadora, experiencias, pensamientos y preocupaciones que van desde los recuerdos de su infancia hasta los últimos días antes de su muerte. Si en los diarios la escritora sorprende por su sensibilidad y capacidad descriptiva, en las obras en prosa poética, la calidad es rebosante. Es en el espacio apto para la máxima creatividad y explosión artística que Teresa se desenvuelve como una poeta brillante.

La voz poética incesante que permanece en el corpus poético de Wilms Montt se caracteriza por su multiplicidad y sus diferentes máscaras que coinciden con diversas personalidades, eso sí, todas abocadas a un único sentir. La confluencia será en la pugna hacia la unificación, un instante que en su poesía se dará siempre en la noche. Se describirá la noche como un momento de posibilidad infinita, unos instantes de intimidad y proyección interior donde todas las fuerzas colaborarán para la unión espiritual. Los problemas sobre la subjetividad y la identidad que condicionaban a la sujeto poética de los diarios encontrarán en los versos el espacio idóneo para formarse de nuevo a través de un proceso de desintegración y unificación. Por la importancia que tiene el motivo de la noche, el tercer apartado abordará un análisis específico de este símbolo: trataremos de comparar la concepción de “la noche” en la poesía de Teresa Wilms con la del poeta místico medieval San Juan de la Cruz y el escritor romántico Novalis. Los puntos de unión entre la escritura de estos tres sujetos aparentemente alejados es evidente cuando nos adentramos en sus respectivos universos poéticos, cuando trazamos una línea vertical en el tiempo y el espacio que permite unirlos en una sola voz.

De esta forma, Teresa Wilms Montt queda imbricada e inserida dentro de una tradición poética que a través de los siglos ha sido vivida y expresada de formas distintas, ligado unas veces a la mística y otras a la psicología, pero siempre como un giro interior en la visión de las cosas, un camino maravilloso hacia la interioridad.

II. Biografía. Episodios de una vida turbulenta

“Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen”

Jaime Gil de Biedma, “Pandémica y Celeste”, *Personas del verbo*, 1975.

Teresa Wilms Montt nació el 8 de septiembre de 1893 en Viña del Mar en el seno de una familia acomodada de la burguesía chilena. Su padre, Don Federico Guillermo Wilms y Brieba, y su madre, Doña Luz Victoria Montt y Montt, tenían ascendencia germánica y catalana respectivamente. Ambas familias, cuando llegaron a Chile a principios del siglo XIX, aprovecharon el poderío económico que tenían en Europa para abrir nuevos negocios o entrar en la escena política nacional. De la familia Montt, quien ofrece más relevancia política, es Manuel Montt Torres, bisabuelo materno de Teresa Wilms, quien ocupó el cargo de presidente de Chile entre 1851 i 1861. Toda una saga numerosa de hijos hizo que estas familias pudieran perpetuar el poder y aumentar sus grandes riquezas. Con el matrimonio, el 25 de octubre de 1891, de Federico Guillermo Wilms y de Luz Victoria Montt se sellaron y unieron dos destinos y dos fortunas¹.

En cuna dorada nacieron las nueve niñas, una detrás de la otra, sin dejar opción a ningún varón. Teresa, la segunda de las hijas, creció y se crió en el palacete viñamarino estilo inglés en un marco de comodidades y belleza. Su educación fue impartida por institutrices y ceñida a lo que solía ser lo habitual en la clase oligárquica: buenas maneras, clases de música, canto y baile. A pesar de seguir las lecciones, la pequeña aprovechaba cualquier excusa para evadirse: “La noche, la cómplice noche, su amiga, la liberará de tanto agobio. Entonces, allí su imaginación volará sin coerción ni frenos; nada de verbos “obedecer”² ni imposiciones

¹ Mientras la familia viñamarina se regocijaba en sus bienes y su fortuna monetaria, el norte minero y el sur agrario vivían una crisis económica que se reflejaba con sus malas casas, una alta tasa de desempleo y salarios muy bajos (González Vergara, 1994: 64). El período del fin del siglo XIX estuvo caracterizado por un desequilibrio político y económico del paso del sistema colonial al capitalista, marcado por los conflictos de la Guerra del Pacífico, la Guerra Civil del 1891 y el inicio del régimen parlamentarista de Jorge Montt que favoreció la hegemonía oligarca del país.

² “¡Silencio! Cópíeme veinte veces el verbo obedecer (...) Cópíeme quinientas veces el verbo obedecer, irreverente criatura... Es Ud. insoportable...” (D.I, I.Montt, 2015: 35), escribe en sus *Diarios Íntimos*.

tiránicas” (González Vergara, 1994: 52). Su actitud provocó numerosos castigos de la preceptora, quien tenía especial preferencia por la hermana mayor, y de su severa madre, quien se sumó a las críticas sobre el comportamiento de Teresa. Su padre, por el contrario, la convirtió, al verla audaz e inteligente, en su hija predilecta. “Mi Tereso”, solía llamarla, sublimando la frustración de no tener un varón en la familia.

Un día llamó a la puerta Gustavo Balmaceda Valdés, un joven de veinticuatro años empleado del Servicio de Impuestos del Estado y pariente del presidente fracasado José Manuel Balmaceda. Había llegado a Viña con su aristocrática familia para hospedarse cerca de la mansión de los Wilms, quienes lo invitaron a él y a sus padres a su casa. Es así como conoció a Teresa, de quien se enamoró al instante: “La música de aquella voz; la seducción de aquella sonrisa, toda la gracia de aquél cuerpo adorable y adorado; todas las alternativas de ese carácter inquieto, y de ese temperamento delicado y profundamente sensitivo!” (González Vergara, 1994: 66). Al día siguiente, Teresa dejó una flor para Gustavo, lo que significaba una declaración de amor insólita por parte de una mujer en esa época. El encuentro de estas dos singulares personalidades dio como resultado un turbulento y apasionado noviazgo. Las familias, por su parte, hicieron todo lo posible para separarlos ya que para la familia Wilms era un deshonor que su hija se emparejara con tal oscuro funcionario. Vencidas las familias, Teresa Wilms Montt, a los diecisiete años, se casó con Gustavo Balmaceda Valdés el día 12 de diciembre de 1910 en Viña del Mar. El matrimonio se celebró en casa de doña Magdalena Valdés y sin la asistencia de su padre ni de su madre Luz.

Instalada la pareja en Santiago, Teresa aprovechó el tiempo para pasear, asistir a tertulias, representaciones teatrales, conciertos, óperas, museos... Pronto se convirtió en el centro de atención de todos los lugares a los que frecuentaba. El día de año nuevo, por ejemplo, cantó y recitó delante de un público admirado una romanza de *La Bohème*. Gustavo, de camino a casa, cegado por los celos y la envidia del éxito de su esposa, le gritó y le reprochó su atrevida actuación. Situaciones como esta se repitieron constantemente, sumado a llegadas a la madrugada en estado de ebriedad, gritos, amenazas y hasta golpes. Teresa, embarazada, mantenía el silencio y la pasividad mientras ahogaba sus lágrimas en la compañía de Rosa Montes, su criada y confidente.

El 25 de septiembre de 1911 nacerá Elisa, su primera hija y la pareja decide irse de Santiago y mudarse a Valdivia, en el sur. Allí Teresa también causará sensación en los ambientes literarios afrancesados del momento. Escribirá pero no se atreverá a mostrar sus trabajos puesto que su esposo se convertirá en su peor crítico. Será durante este período que la viñamarina creará su primer seudónimo: Thérèse Wilms.

El siguiente traslado de la familia será a Iquique, una ciudad costera del norte del país. Allí residirán en el hotel Phoenix durante tres años. Al ser el hotel principal del puerto, estarán rodeados de toda clase de hombres extranjeros y chilenos, comerciantes, médicos, periodistas, literatos, etc. Allí Teresa establecerá una buena amistad con el poeta Víctor Domingo Silva y se dejará influenciar por las ideas de la española de raíces centroamericanas Belén Zárrega³ sobre la emancipación de la mujer, el anarquismo, el libre pensamiento y la reivindicación social. “Tebal” será el seudónimo que Teresa Wilms usará para escribir en la prensa iquiqueña. Es en Iquique donde Teresa “se percata en profundidad de la extrema pobreza en que viven sumidos muchos chilenos (...). Producto de sus vivencias iquiqueñas empieza a participar en política, terreno vedado para las mujeres, y se adscribe a la tesis de la masonería y del anarquismo⁴. Para horror de su marido, Teresa se hace librepensadora” (González Vergara, 1994: 91-92). La joven aristócrata adquiere una clara conciencia social y se pone de lado de los desamparados.

Es en este momento cuando Teresa volverá a quedar embarazada y el día 2 de noviembre de 1913 nacerá, débil y enfermiza, Sylvia Luz. Teresa se enfrentará otra vez al desamparo y a la

³ Belén Sárraga visita Chile durante el 1913. Fue invitada por Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Obrero Socialista de Chile y del periódico *El despertar de los trabajadores*. En Iquique fue la ciudad donde la visita de Sárraga causó mayores efectos ya que “aún estaba conmovida por la efervescencia social de la cual había sido víctima a causa de las revueltas (...) por la matanza de 700 obreros del salitre ocurrida el 21 de diciembre de 1907” (Alvarado, 2015: 45) por parte del gobierno del presidente Pedro Montt.

⁴ La oposición a este movimiento feminista de izquierdas fueron la Liga de Damas Chilenas, grupo feminista de Santiago con orientación tradicionalista y conservadora fundado en 1912. Y opuesto a este grupo, pero también de índole aristocrática estaban el Club de Lectura fundado en 1915 por María Luisa Fernández (madre del poeta Vicente Huidobro). De este último grupo formaba parte Sara Hübner, quien le hará una entrevista en París a Teresa Wilms Montt poco antes de su muerte.

soledad sin el soporte moral de su marido, ni de los abuelos Balmaceda, ni de sus padres. Gustavo, en una carta a su padre, le advierte de las actitudes y sospechas que tiene de Teresa respecto su fidelidad. Teresa, agobiada, decidirá ir a su casa natal a hablar con su madre Luz Victoria y será despedida en la puerta de la mansión. Gustavo volverá a Santiago y encontrará unas cartas amorosas de Vicente Balmaceda (familiar y amigo a quien había presentado a su mujer en Iquique) dedicadas a Teresa. Encerrarán a Teresa en su habitación bajo la vigilancia de su suegra y todos los varones de la familia decidirán “por unanimidad (...) [adoptar] una sanción moral y punitiva vergonzante, su reclusión. Las hijitas [Elisa con 5 años y Sylvia Luz con 3] le son arrebatadas. Se quedarán a vivir al lado de su padre” (González Vergara, 1994: 106).

Teresa entró en el convento de Preciosa Sangre⁵ el 18 de octubre de 1915 y fue dirigida a la zona reservada para aquellas mujeres que debían cumplir algún castigo o por disposición paterna. Durante los primeros meses de residencia en el convento Teresa explica que las campanas se convirtieron en sus amigas, gracias a ellas se enteraba del ritmo de pequeña ciudad interior, el monasterio, y acudía a los oficios religiosos: “Mis queridas campanas me llaman al templo. Sus sones familiares ya saben acariciar intensamente mi corazón” (D.I, II. Montt, 2015: 89). El testimonio de esta época lo tenemos porque es entonces cuando empieza a escribir sus diarios, donde aparece nombrado como “Jean” o “Vicho” su amado, Vicente Balmaceda. Teresa, enamorada de Vicente desde su primer encuentro en Iquique, decide que la única forma de cambiar la situación es pedirle el divorcio a Gustavo. La petición le será denegada por el desprestigio social que podía causar este hecho a la familia Balmaceda y la única opción que le darán es obligarla a hacerse pasar por loca si quiere salir del convento. Es en este momento cuando Teresa solo pensará en morir y realizará el primer intento de suicidio el 29 de marzo de 1916. “Testimonio de ello es una carta que escribiera Teresa a su amado, donde han quedado las huellas de su llanto y cuyo final es ilegible quizás escrita en el momento que pierde el sentido” (González Vergara, 1994: 118). Este hecho conmociona al mundo del convento y decidirán cerrarle su celda con doble llave.

⁵ La puerta de entrada de este convento estaba y aún está en la Calle Compañía N° 2226 y la de salida se encuentra en la Calle Huérfanos desde donde aún se pueden ver las celdas con pequeñas ventanas de barrotes.

En junio, Gustavo Balmaceda autorizará a Teresa para salir del convento e ir a Viña del Mar a hablar con su familia para pedirles perdón y expiar su culpa. Su madre la rechazará de nuevo y ante la negativa, Teresa, cansada de luchar, verá la posibilidad de una salida: “Estoy resuelta a ganarme la vida como mujer, sin mancharme, y a conquistar un nombre, ya que dejaré el mío. Será horroroso partir, dejando a mis hijas, pero... yo no soy digna de ellas y no podría tenerlas a mi lado jamás” (D. I, II. Montt, 2015: 93). La ocasión se presentará aquél mismo día: Huidobro tendrá que viajar a Argentina y Teresa decidirá disfrazarse de viuda y escapar del convento. Cuando se den cuenta ya estará cruzando la frontera en la cordillera para no retornar jamás a sus tierras.

En Argentina será testigo de todo el fervoroso movimiento cultural y se convertirá en una de las pocas mujeres que frecuentarán la bohemia bonaerense⁶. César Mathos recoge las impresiones de Teresa en una entrevista en la revista argentina *Fray Mocho* “- ¿Y aquí en Buenos Aires, sola, entre tanta gente desconocida, no teme nada? - Nada tengo que temer. Trabajaré escribiendo y dando lecciones de idiomas y en medio de mis amigos que son todos los artistas de Buenos Aires” (González Vergara, 1994: 130). Teresa será la única mujer y única chilena que asistirá, rodeada y halagada por los más prestigiosos poetas, escritores y periodistas, al banquete y festín de celebración de los diez años de la revista *Nosotros*, fundada en 1907. La chilena participará en los ateneos, asistirá a conciertos, recitales e interpretará el piano, la guitarra y la cítara en actos públicos y en casa de sus amigos⁷. Entre todos los seguidores de Teresa, estará Horacio, un joven poeta hijo de una familia rica y aristocrática de Buenos Aires quien se enamorará y tendrá que aceptar el rechazo de la más deseada poeta. Horacio, cuyo nombre Wilms transformará en Anuarí en su creación poética,

⁶ “La sociedad de masas que se constituyó en Buenos Aires desde finales del siglo XIX hasta principios del XX se estableció, principalmente, gracias a la explosión demográfica provocada por las migraciones campo-ciudad y por el gran número de inmigrantes europeos, especialmente españoles e italianos, que arribaron a la capital argentina” (Alvarado, 2015: 49).

⁷ “La movilidad social que trajo consigo el proyecto de la modernización en Buenos Aires afectó notoriamente a todos aquellos sectores que durante el siglo antepasado no tuvieron acceso al espacio social, por lo que permanecieron marginados del escenario público. Dentro de estos grupos estaban las mujeres, quienes en este período, junto con comenzar a agruparse en torno al tema de la reivindicación social y legal, comenzaron a construir sus propias voces” (Alvarado, 2015: 53).

insistirá y la convertirá en su ídolo, en su amor más grande y desgarrado (González Vergara, 1994: 132).

En 1917, un año después de estar viviendo en Buenos Aires, Teresa publicó su primer libro de poesía: *Inquietudes Sentimentales*. El éxito fue rotundo y tuvo que reeditarse enseguida, todos querían conocer la materia poética de la escritora chilena. Seguidamente, la ya famosa y laureada Teresa Wilms publicó su segunda obra de poesía: *Los tres cantos* (1917), cuya recepción de prensa fue también muy buena. Cuatro años más tarde, en medio de este auge de publicaciones, Horacio, el joven poeta enamorado de Teresa se suicidará por su amor. Este suceso la impactará fuertemente y ante esta situación desesperante decidirá huir de Argentina, emigrar de nuevo. El próximo destino de la poeta errante será Europa, pero primero deberá pasar por Nueva York para incorporarse a la Cruz Roja y poder servir en el Frente Aliado de la Primera Guerra Mundial. Durante el trayecto de Argentina a Estados Unidos Teresa Wilms intentará suicidarse tirándose por la borda del barco, pero un hombre se anticipará a sus intenciones evitando el fatídico desenlace.

Como cualquier inmigrante que llegaba a Nueva York la primera mitad del siglo XX, Wilms Montt fue destinada primero a Ellis Island para ser inspeccionada legal y médicamente. Allí la acusarán de ser espía alemana por la sospecha que despertarán sus cabellos rubios, ojos azules, tez blanquísima, porte alto y apellido de origen alemán. Después de dos días de interrogaciones, humillaciones y un juicio, la consideraron inocente. La mala experiencia en Nueva York hizo que decidiera embarcar rumbo a Madrid.

Teresa Wilms llegará a Madrid a principios del 1918. En la capital española, la escritora chilena enseguida encontrará su lugar: se rodeará de los mejores escritores y artistas del momento. Igual que cuando estaba en Buenos Aires, Teresa participará de la vida bohemia madrileña y se convertirá en una mujer reconocida y admirada. Sus amigos fueron, por

ejemplo, Juan Ramón Jiménez, Gómez-Carrillo, Edwards Bello (periodista chileno residente en Madrid), Huidobro y sobretodo Valle-Inclán⁸.

Teresa, sin marido, sin familia, iba con sus escritos penetrando en el mundo intelectual madrileño. Los artistas la veían como un compañero más, en unos espacios predominado casi siempre por hombres, como por ejemplo el café Gato Negro. La escritora, entre el ir y venir de esta vida donde cada vez se encontraba más a gusto, preparaba un nuevo libro: *En la quietud del mármol*. Este libro fue publicado por la Casa Editora Blanc el 1918 y firmado por Thérèse Wilms Montt. En la presentación se mencionan sus dos obras publicadas en Buenos Aires y se anuncia *Anuari* con un prólogo de D. Ramón del Valle-Inclán.

Teresa siente que debe volver a ver a sus dos hijas y retorna cerca de su cordillera, a Buenos Aires, en agosto de 1918. Su estadía en la capital argentina le sirvió a Teresa para publicar, el 24 de febrero de 1919, *Cuentos para los hombres que son todavía niños*, un conjunto de narraciones de fantasía. La escritora pretende viajar unos días a Chile para “depositar flores de afecto y lágrimas filiales sobre la tumba recientemente abierta de su madre” (González Vergara, 1994: 242), que había muerto un año antes, el 25 de diciembre de 1917. Le escribirá a su madre *Con las manos juntas*⁹ como homenaje. Pero Teresa no logrará soportar mucho tiempo la situación en Buenos Aires y la cercanía a las tumbas de Horacio y de su madre harán que decida volver a marcharse rumbo a Europa el 10 de junio de 1919. Logrará llegar a Madrid y viajará por Sevilla, Córdoba y Granada. En este momento se enterará de que José Ramón Balmaceda, el suegro de Teresa, viajaría con toda la familia a Francia para cumplir una misión diplomática y residir allí durante un tiempo. Decidirá ir a París a encontrarse con sus hijas.

⁸ “Y pese a la diferencia de edad [Valle Inclán tenía 52 años y Teresa 25], de nacionalidad, de extracción social, tenían ambos muchas semejanzas; eran prácticamente autodidactas, sin una educación muy formal; lectores empedernidos de ávida curiosidad, ambos amaban el saber, la belleza. La apasionada y crítica visión estética de la vida, de las cosas, y un inconformismo latente, que en Teresa se parecía mucho al hastío, también los hermanaba. Individualistas y bohemios; antiburgueses impregnados de universalidad, solían enfrascarse en lucubraciones llenas de fantasía, y nostalgias de sus respectivas tierras de origen: Galicia y Viña del Mar.” (González Vergara, 1994: 217)

⁹ Versos publicados póstumamente el año 1922 por la editorial chilena Nacimiento en un libro titulado *Lo que no se ha dicho*.

Teresa pudo entrar a Francia sin problemas por la frontera española e instalarse en un lujoso hotel a pocos pasos del gigantesco Teatro de la Ópera. Tomó rápido contacto con la intelectualidad parisina: André Bretón, André Gide, Paul Eduard, Arthur Rubinstein, Marx Ernst... La escritora, hija del decadentismo chileno de principios de siglo, idealizaba la mítica vida bohemia francesa y aprovechó para participar en ella en cuanto tuvo la oportunidad. Pero para Teresa Wilms, en ese momento, lo más importante era reencontrarse con sus hijas. Gracias a la ayuda de los criados Balmaceda, consiguió, después de varios intentos, reunirse con Elisa y Silvia en los jardines del Trocadero. Sylvia Balmaceda Wilms, que solo tenía seis años y medio, recuerda así el encuentro con su madre:

“La primera vez que la vi, en París, fue una impresión muy grande. Yo tenía 6 o 7 años. con mi hermana y “mi mamita”, íbamos por Les Champs Elysées cuando se detuvo un taxi y nos hizo señas una mujer con una capelina negra. Nos acercamos. Yo la quedé mirando abismada de su belleza. Tenía unos ojos de profundidad increíble. No sabía que era mi madre. Se acercó para abrazarme y me dijo: “¡Mi amor, yo soy tu mamá...!” Después, en el hotel (Daunou) donde vivía, y la escuchaba cantar y reír. Estaba loca de alegría con nosotras.” (González Vergara, 1994: 261)

Elisa Wilksky, la hermana mayor, que tenía casi nueve años, evoca el encuentro con su madre como un hecho doloroso ya que la dureza de ver a su madre de escondidas y entender que no podía vivir con ella ni verla a menudo le entristecía. “Yo recuerdo su risita nerviosa como para quitar todo el dramatismo a la situación... Era tan terrible... Y qué desesperación no haber podido vivir con nuestra madre, y que ella hubiera podido disfrutar de sus hijas, nosotras...” (González Vergara, 1994: 263)

Las visitas llegaron a oficializarse dos días a la semana, pero esta situación pronto se trancó: la familia Balmaceda decidió retornar a Chile. La partida de sus hijas le trastornó la vida. Volvieron el tedio y la soledad: no tenía amor, ni hijas, ni casa, ni patria. La angustia le ganó el pulso a la vida y Teresa Wilms Montt se suicidó algunos días antes de la Navidad del 1921. Ingerió una gran dosis de Veronal y se durmió para siempre. Agónica, pasó más de un día en la cama y cuando la encontraron la portera del edificio y su amiga Marguerite, la trasladaron sin éxito en urgencia al Hospital Laënnec.

El entierro, gestionado por el cónsul de Chile en París, se celebró cinco días después del día del suicidio. Vicente Huidobro le dedicó un homenaje póstumo con en estas palabras: “En la noche de Pascua de Jesús del año 1921, cuando el Père Noël traía a la tierra los más hermosos juguetes del cielo, se llevó al cielo el más hermoso juguete de la tierra” (González Vergara, 1994: 277). Y es que Teresa Wilms, fue una mujer excepcional en todos los sentidos. Valiente, liberada, sincera y prodigiosa intentó conducir su vida por un camino tumultuoso y lleno de dificultades.

III. Estrategias de expresión de la intimidad femenina

“Lo subjetivo, la vivencia, la experiencia encarnada en la confesión o el testimonio expresan esa medida común de veracidad que el discurso propone y que sólo puede traducirse, como figura de la interioridad, en lo íntimo, transformado en prueba de una certeza que se basa en la fiabilidad textual de su localización y, al mismo tiempo, de manera contradictoria, en la convicción de su inaccesibilidad existencial”

Nora Catelli, *En la era de la intimidad*, 2007.

a. El caso de Teresa Wilms Montt

No podemos entrar en el análisis de la obra de Teresa Wilms Montt sin hablar de subjetividad. Claramente influenciada por las corrientes literarias románticas, la expresión de la subjetividad íntima en las obras de la poeta chilena constituye una de las claves interpretativas de su escritura. A pesar de eso, el universo simbólico que forma la poeta en su obra es mucho más amplio y complejo, por eso, una lectura meramente basada en la relación vida-obra de Teresa Wilms sería atentar contra su capacidad literaria y también contra la profundidad y potencia de la palabra escrita.

Teresa Wilms Montt encuentra en el lenguaje la posibilidad de construir una subjetividad *otra*. Es la búsqueda de una identidad lo que lleva a la escritora a elaborar, dentro del espacio verbal, un universo de máscaras que sofoquen su angustia existencial como sujeto real. El mundo *otro* que crea Wilms Montt responde, además de a la capacidad poética e imaginaria de la escritora, a la asfixia que le supone su condición de mujer en la sociedad patriarcal en la que vive. Para encontrar esta identidad anhelada, la escritora desarrollará en toda su obra una multiplicidad de personalidades tráfugas y voces polifónicas en las que tratará de reubicarse como sujeto. “La categoría de persona que se alcanza mediante la fundación de la subjetividad en el lenguaje no es solo válida dentro de la situación enunciativa, también lo es fuera de ella; por esto es que las sujetos femininas-mujeres quedan excluidas del espacio simbólico, puesto que la forma del paradigma verbal las ubica como un objeto fuera de la alocución, como no-persona” (Alvarado, 2015: 72). En este punto es donde se creará una contradicción que la escritora tratará de conciliar mediante la inserción del espacio imaginario en el espacio simbólico real del lenguaje, de la escritura.

En el contexto de las primeras décadas del siglo XX, en el cono sur del espacio latinoamericano, entra en el campo literario una determinada escritura de mujeres. Son voces femeninas que buscan romper con el discurso androcéntrico que ha posicionado de forma residual a la mujer a lo largo de la historia. Muchas logran insertar en la producción literaria una subjetividad femenina potente y valiosa aunque desde el lugar otorgado por el discurso hegemónico (Weintraub, 2007: 16). Pero este mismo proceso provoca una serie de contradicciones, puesto que este mismo espacio, el de la lengua, está ocupado principalmente por los hombres. Es por eso que la escritora-personaje Teresa Wilms Montt será considerada rompedora por un lado y a su vez cumplidora de los estereotipos propios del género masculino para establecerse en el mundo literario.

b. La cuestión de la subjetividad

La relación entre el sujeto y la escritura es compleja. Es evidente que la creación artística de cualquier tipo es fruto de una persona, un sujeto contextualizado en un espacio y un tiempo. Este se inscribe en un momento de lo que podríamos entender como el espíritu de la historia y deja una huella que trasciende en forma de expresión literaria, plástica, política, etc. En este proceso de participación e inserción de una obra en la historia, el escritor es un artífice de los signos, que modula y reordena los símbolos para crear una nueva manifestación y resignificación del relato. Esta forma de entender la autoría, otorga un carácter de universalidad al texto que permite que la escritura sobrepase al sujeto escritor. Permite una emancipación de la palabra y del signo evadiendo todo tipo de boirina que interrumpa el proceso de acercamiento a la verdad del texto, como diría Barthes: “et nous sommes dans la vérité, car nous refusons alors que le mort saisisse le vif, nous libérons l’oeuvre des contraintes de l’intention, nous retrouvons le tremblement mythologique des sens” (Barthes, 1966: 60). El análisis del crítico a la obra será desde la perspectiva de unas obras que estarán “traversées par la grande écriture mythique où d’l’humanité essaye ses significations, c’est-à-dire, ses désirs (Barthes, 1966: 61).

Otras formas de comprensión del sujeto de la escritura, serían las propuestas por la teoría literaria feminista, que defiende una diferenciación entre la escritura femenina y la masculina, debido al contexto de desigualdad del que parte la mujer en cuanto a la expresión literaria o

artística de cualquier tipo. A diferencia de la primera escuela de interpretación que hemos mencionado, es evidente la importancia que le da esta perspectiva de análisis literario a la contextualización del sujeto real. La mujer, al ser un sujeto político oprimido encuentra en algunos géneros literarios la forma de expresar su intimidad reprimida por la sociedad eminentemente patriarcal en la que está sometida su existencia. Como postula Marina Alvarado en *Teresa Wilms Montt, Estrategias textuales y conflicto de época* (2015), los géneros del diario íntimo y de la prosa poética sirven a la autora como método de evacuación y de creación de sujetos *otros* imposibles de expresar en la vida real: “la negación y el vacío con que es identificado lo femenina por no estar en la palabra, son subvertidos gracias al surgimiento de voces como las de Teresa Wilms” (Alvarado, 2015: 74). A grandes rasgos, el análisis de Alvarado sobre la obra de Teresa Wilms se focaliza en el estudio de la proyección de la subjetividad femenina por parte de la autora tanto en su obra en prosa poética como en sus diarios íntimos. Recupera la potencia del *yo* desde una perspectiva psicoanalítica basada en las teorías de Lacan junto con los recientes análisis de la crítica feminista de Toril Moi y Judith Butler. Debemos mencionar que la aportación de Alvarado en el estudio de la obra de la poeta chilena es fundamental porque, junto con la biografía de Ruth González-Vergara, constituye el trabajo específico más extenso dedicado a la poeta.

También tendremos en cuenta los estudios sobre el sujeto y la literatura de Nora Catelli, quien en *En la era de la intimidad* (2007) detecta, siguiendo la tesis de Beatriz Sarlo, el fenómeno cultural de la modernidad del *giro subjetivo*. Este “se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergada en la rememoración de la experiencia, la revalorización de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales” (Catelli, 2007: 13). El *giro subjetivo* surge de una evolución de la cultura occidental que propone el *yo* como objeto de curación y no de dominación o mortificación. Es una cultura que no quiere “herir ningún yo” sino convertir en “absoluto su derecho a exigir un ámbito de expresión inalienable y central” (Catelli, 2007: 16). Es en este punto donde nos detendremos, en el análisis de la esfera individual donde se crea un espacio reservado a la experiencia del sujeto en la intimidad discursiva. Catelli, siguiendo el análisis que hace Michel De Certeau en el capítulo X de *La invención de lo cotidiano* (1980), recupera la idea de la oralidad en la escritura. El

filósofo explica que la marca oral en la escritura es el movimiento estructurador de la experiencia simbólica del sujeto y, por lo tanto, es el trazo subjetivo, lo que se desarrolla durante el surgimiento de la modernidad caracterizada por “una devaluación del enunciado y una concentración sobre la enunciación” (Certeau citado en Catelli, 2007: 21).

El marco teórico en el que nos moveremos será, por lo tanto, en la combinación de estos dos modos de entender la literatura, puesto que ninguna de las dos, de forma autónoma e independiente, nos sirven para abordar en la totalidad un análisis de la obra de Teresa Wilms Montt. Sin dejar de tener en cuenta la *sujeto-escritora-mujer*, pero tampoco soportando toda la investigación en su condición de sujeto real, intentaremos disolver el sujeto en la obra literaria recuperando su importancia pero sin caer en la pura observación subjetiva. En contra, precisamente, de hacer hablar al muerto, o a su tiempo, o a su género, haremos énfasis en el análisis propiamente, de lo que Barthes señala como “*la grande logique des symboles*”, aquella facultad de la literatura que no tiene nada que ver con el genio “*car elle est faite, non d’inspirations ou de volontés personnelles, mais de règles amassées bien au-delà de l’auteur (...) ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d’opérer*” (Barthes, 1966: 59). En este estudio, no comprendemos el texto únicamente como una forma de expresión de la intimidad, sino como una creación artística compleja y autónoma del sujeto. Trataremos, entonces, de encontrar aquello que hace de la obra de Teresa Wilms, más allá de su contexto histórico, social o político, una obra universal, un texto que se inserta dentro de la estructura simbólica inmutable del espíritu humano.

c. Matización de la subjetividad

A continuación, analizaremos la expresión de la subjetividad de Teresa Wilms Montt en sus diarios y en su obra en prosa poética. Como señala Alvarado en su estudio sobre las expresiones de subjetividad de la poeta en su obra, esta está conformada por una multiplicidad de máscaras. Este proceso de creación de la *otredad* en la palabra se da sobre todo en la escritura de los diarios.

c.i. Diarios íntimos

Los diarios de Teresa Wilms Montt empiezan a ser escritos en 1915¹⁰ en el convento de Preciosa Sangre y terminan en 1921 con el suicidio de la escritora. Evidentemente, su publicación no era (o al menos no nos consta) un proyecto de la autora, por eso se considera un escrito personal y privado, de revelaciones y desahogos de la sujeto. Pero, como dice Nora Catelli, no podemos atrapar -ni pretender hacerlo- al sujeto en su escritura. Aunque lo escrito en un diario se arraiga en lo cotidiano, siendo la sinceridad su principal exigencia, tenemos que tener en cuenta tanto lo que se nos revela, como todo lo que se nos oculta. “Lo que está en juego allí es la construcción de un sujeto ambivalente, cruzado por la realidad biológica-histórica de un personaje-autor y la realidad enunciativa-literaria de un personaje-narrador. El sujeto del diario íntimo es de carne y hueso, al mismo tiempo que lo es de papel” (Baeza, 2004: 68).

Puesto que el objetivo de este trabajo no es un análisis propiamente de los diarios de vida de Teresa Wilms, no podemos analizar de forma sistemática estos escritos. No obstante, para corroborar algunas de las tesis que mencionaremos, señalaremos brevemente los aspectos más destacados de estos.

Según Nora Catelli, el diario íntimo como género literario surge hacia el 1800 en Francia. En el contexto post-revolucionario y con el establecimiento del código napoleónico y las Restauraciones europeas se da un cambio en las costumbres de vivienda y el trabajo de la clase media y se consagra un modelo de mujer laica, encerrada en el círculo familiar, esposa y madre: el ángel del hogar (2007: 50). Esta mujer será la que en la escritura de los diarios encontrará su poder y vivirá sus temores. No obstante, existen unos orígenes de la escritura íntima ligada al ámbito anglosajón y puritano norteamericano previos al siglo XVII, donde las autobiografías, memorias y diarios, todos firmados por mujeres, constituyen una parte esencial del proyecto reformista donde se pretendía dar un testimonio personal en la búsqueda de Dios. Ambas prácticas compartían actitudes y costumbres análogas donde lo *íntimo* no era recogerse en la intimidad para encontrar la placidez espiritual sino que era una

¹⁰ Teresa Wilms comienza a redactar sus diarios durante los meses de su clausura, no obstante, el período de tiempo interno que se describe va desde su infancia hasta la actualidad. De hecho, el Diario I, escrito en tercera persona, constituye una construcción del sujeto actual a partir de memorias del pasado, “dando una sensación de continuidad en la identidad de la hablante” (Alvarado, 2015: 55).

clausura, al principio religiosa y después doméstica, que obligaba a las mujeres a “encerrarse a solas con aquellas fuerzas que intiman, o exigen, o penetran” (Catelli, 2007: 51).

En este sentido, los diarios de Teresa Wilms son el espacio donde la autora se enfrenta a sus demonios, los monstruos domésticos y sociales de la modernidad que la rodean, que la observan con pudor, extrañeza y prohibición: “Pobres imbéciles, seres fríos, calculadores, de criterio estrecho, sin alma. ¡No pueden comprender el amor, porque es un sentimiento que no está al alcance de ellos!” (D, II. Montt, 2015: 52). Lo íntimo deja de ser un espacio de tranquilidad para convertirse en un complejo y aterrador instante de convivencia con el temor. Los diarios en la época moderna eran un registro de estas peripecias y movimientos interiores de las mujeres confinadas ya no en celdas sino en su vida familiar, en el círculo doméstico. La intimidad plasma la interiorización del temor que, siguiendo la tesis de Nora Catelli (2007: 52),

“es el resultado de un proceso histórico: se produce al adquirirse conciencia de que los demonios que la religión mostraba amenazantes pero otros, distintos a nosotros mismos, han penetrado el círculo reservado a lo propio, se han convertido en parte de “uno mismo”. Se han fundido con la conciencia, se han hecho uno con el sujeto.

Por eso, si existiese una característica especial, peculiar de los diarios de mujeres, posiblemente mostraría las formas más violentas de aquella fusión entre los demonios y el sujeto; delataría las zonas de la experiencia personal, privada y doméstica en las que se expresa el temor a los demonios interiores justo en el momento histórico en que se unen definitivamente con el sujeto”.

Lo más interesante del planteamiento de Catelli es que sitúa en la escritura de mujeres el origen de una actitud o, como ella dice, de un posicionamiento, que será adoptado en la modernidad tanto por mujeres como por hombres. Al ser las mujeres las que históricamente han sido enclaustradas y, por ende, obligadas a convivir con sus demonios y temores, estas han elaborado una manera peculiar de situarse en el espacio de la intimidad. La perspectiva desde la cual debemos entender este posicionamiento es psicoanalítica, lo que Lacan describe en *Aún* (1982) como la posibilidad de “colocarse del lado del no-todo”. El matiz que Catelli añade a la teoría lacaniana es que no es una cuestión de decisión del sujeto, sino que este se ve arrojado, directamente a la *posición femenina*. “Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y desde el punto de vista del surgimiento y definición de un género literario, no es

un síntoma individual sino social y cultural. Constituye una “operación simbólica” de la historia de la cultura” (Catelli, 2007: 56). Lo que tenemos que hacer, entonces, en el análisis literario o histórico del sujeto es encontrar lo que cada época ha predicado de lo femenino y ver si esto se encuentra en determinados géneros o situaciones de la escritura. Estudiar la posición de sujeto que allí se define más que buscar lo femenino en lo biológico o en lo etéreo.

Aunque el diario, como hemos explicado antes, se concibe como un género de escritura dirigido a la relectura del mismo autor y no a otro destinatario, Ana Baeza (2004: 69) señala que esta “característica del diario no implica necesariamente una cerrazón definitiva, sino que, a pesar de tratarse de una escritura siempre cobijada en la privacidad, hay ciertos grados de apertura”. La apertura que detecta en los *Diarios* de Teresa Wilms es justamente es el resultado de un juego de espejos entre las diferentes superficies textuales en el momento de la enunciación. Estas se enfrentan, se atraviesan, se confirman y se modifican de modo que constituyen la subjetividad de manera abstracta y al mismo tiempo concreta y material. Así es como se conforma la identidad escurridiza que encontramos en la escritura de Wilms Montt, una yo que “va adquiriendo diversos matices en un lugar de enunciación tenso y zigzagueante que se diluye al final del diario en una nada, en un espacio vacío desde donde se habla, como un eco, ventrílocuamente, como un delgado hilillo final de su voz agonizante” (Baeza, 2004: 69).

Los *Diarios* son, efectivamente, el espacio de búsqueda, de manifestación de deseos y de creación de una nueva subjetividad e identidad unificada: “Yo soy idealista..., romántica, fantástica, sin serlo... Hay ropajes con que se disfraza el corazón; las vendas cubren en las llagas, por purulentas y sucias que sean... /Hay dos seres en mí, eso sólo yo lo sé... Para vivir en este mundo conviene mostrar sólo el que me conocen” (D II. Montt, 2015: 51). Es mediante estas reflexiones que se entrecruzan los funcionamientos distintos del juego de espejos que nos permite percibir atisbos de su identidad tan sumamente desgajada.

En este proceso de conformación de la identidad, a lo largo de los cuatro diarios de Teresa Wilms Montt, se entrecruzan dos discursos en tensión permanente. El primero sigue las

convenciones impuestas por la época en el sujeto femenino asociados al matrimonio y la maternidad (el amar y ser amada), “Esta noche quisiera llorar porque mis nervios me lo piden, pero las lágrimas no conducen a nada y afean tanto. Y yo quiero estar bonita para serle más querida, más seductora a mi Vicho” (D II. Montt, 2015: 90) o:

“Muchas veces me avergüenzo de mirar mi espíritu, antes tan activo y hoy sumido en el más profundo abatimiento bajo el peso de una pasión. Eso no debe ser. amar y vivir; no amar y morir. Quiero yo dominar mi corazón no que él me domine. Es pusilánime, falta de rigor y energías morales el dejarse arrastrar así por un sentimiento que no debe abarcar toda mi preocupación y mi existencia. Vicente de be ser parte de mi vida y no mi vida entera” (D IV. Montt, 2015: 81).

El segundo corresponde a un discurso de emancipación de los roles de la *mujer-esposamadre*:

“Realmente me estoy abandonando demasiado al sufrimiento de amor. Ya es vicio. A este paso dónde voy a parar. Me desconozco. ¿Qué ha sido de la mujer llena de vitalidad, de entusiasmo por conocer la ciencia, por gustar todas las impresiones sublimes del espíritu? Mañana me encerraré con mis libros y dedicaré por lo menos dos horas para meditación y organización de mis células cerebrales, actualmente en absoluto desorden. ¡*Semper avanti!*” (D IV. Montt, 2015: 80).

Es durante su estadía en Iquique que, como sabemos, Teresa Wilms toma consciencia real de la situación de desigualdad que sufre la mujer y adquiere una mirada crítica: “[...] allí aprendí a vivir la verdadera vida. Conocí lo que es para las mujeres de mi clase un misterio, la verdadera miseria material y moral; los corazones y las pasiones bajas, mezquinas, y grandes los vicios... Y todo lo que conoce un hombre. Mi alma salió pura de la prueba, pero asqueada, y con un fondo de amargura eterna” (D II. Montt, 2015: 51). No obstante, Teresa Wilms elabora un discurso feminista aún muy inmaduro y con algunas contradicciones pero que da fe de su pensamiento transgresor en el sí de una época y una sociedad sumamente tradicionales.

A lo largo de los diarios, que no son más que un proceso de búsqueda, se mezclan el sufrimiento y la melancolía fruto de la frustración tanto real como simbólica de un sujeto encerrado: “He vivido entre estas murallas el dolor de mi corazón. Dejo entre las negruras del único rincón que me ha servido de alcoba mi juventud vital, mis ilusiones, mis ideales, mis esperanzas; y veo, en cambio, un hastío profundo, un asco de vivir, un desaliento indecible ante el porvenir” (D II. Montt, 2015: 110). Los diarios, forman conjuntamente un cuerpo

escrito surgido a partir de una mirada interior, de un ejercicio de observación interna por parte de una sujeto escritora que no logrará la identificación más que con la muerte. “Gota tras gota de un bloque de nieve que se deshace al calor de un fuego lento, dejo en las páginas que escribo a diario sangre de mi vida. ¡Me muero! (...) Extraño mal que me roe, sin herir el cuerpo va cavando subterráneos en el interior con garra imperceptible” (D IV. Montt, 2015: 149).

c.ii. Poesía

Si tenemos en cuenta, como mencionamos en el marco teórico, que la poesía no es el discurso en cuanto sujeto real de la poeta sino una construcción simbólica y lingüística que no tiene necesariamente que ver con su autor, debemos distinguir la poeta de la *sujeto poética*. La poesía es una construcción *otra* de la realidad gracias al lenguaje, y es en este proceso de creación mediante la imaginación de la poeta donde se configura otra subjetividad. No obstante, como afirma María Zambrano, el poeta - al igual que el filósofo - está más identificado con su obra que autor alguno, “y parecen haber cumplido, más que ningún otro creador, ese anhelo de dar a la diversidad de las horas vividas, a la multiplicidad de la vida real -con su irrealidad-, un equivalente unitario” (2007: 63). Es decir, han conseguido una metamorfosis en la que el alma se ha unido al intelecto o espíritu para ser absorbido por la poesía o para tomar el camino del pensamiento. Tanto la filosofía como la poesía son consideradas, por lo tanto, como expresiones en las que “aparece el apaciguamiento en que los más secretos anhelos se aplacan, y la vida encuentra su adecuado espejo. El espejo del conocimiento vivificante” (Zambrano, 2007: 63).

Es de esta forma como se combina la vida y la obra literaria de Teresa Wilms Montt, existe una unidad necesaria, una conexión irremediable que nos transporta constantemente de su poesía a sus diarios y de sus diarios a su realidad. Es a partir de la combinación de estos tres planos de conocimiento que podemos acercarnos a la figura de la escritora chilena. No obstante, es evidente que el plano de su poesía funciona perfectamente como un todo articulado e independiente de símbolos e imágenes que se complementan y permiten la construcción de un universo literario particular y único, no explícitamente ligado a la vida de la poeta.

Las cuatro publicaciones de la autora están inscritas dentro de un universo simbólico particular. Un espacio lírico donde el sufrimiento, la angustia i la desesperación de la voz poética se combinan con lo erótico, la espiritualidad y el amor:

“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.

El crepúsculo tiene la belleza de lo fugaz, que pasa llevándose girones de alma: idealismos puros, pensamientos truncos como obras de arte inconclusas.

Todos llevamos en el espíritu un crepúsculo y una aurora. 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” (I.S¹¹, XXI. Montt, 2016: 20)

Desde los poemas de su primera publicación, *Inquietudes Sentimentales* hasta los últimos escritos en *En la quietud del mármol*, Teresa Wilms construye un discurso en el que la sujeto poética constantemente se pregunta. La angustiada incompreensión de todo en cuanto no puede ser controlado provoca que la sujeto poética busque una respuesta primero, en la naturaleza y en los seres no adscritos al orden de la sociedad moderna (“¡Naturaleza! ¿Pretendes, acaso, negar tu apoyo a esa grande alma y dejar que se precipite en el caos como una sombra?” (L.T.C¹², Montt, 2016: 40), y después, ante el no reconocimiento, gire la mirada hacia una voz interior, que desembocará a un proceso místico (con la presencia del objeto simbólico “Anuarí”) que acabará en el nihilismo y la desesperación: “Pensativa con la severidad del granito me inclino dentro de mí misma, y me hundo en el caos de mi Nada” (A¹³, XXXVIII. Montt, 2016: 86) o “Trato de meditar y mis cogitaciones se ahogan y ruedan como cuentas oscuras en el despeñadero de la nada. / Solo existe una verdad tan grande como el sol: la muerte” (E.Q.M¹⁴, XXXV. Montt, 2016: 69).

Aunque los cuatro textos compartan estas matrices, no debemos unificar la producción poética de Teresa en una única unidad compactada y estructurada de la misma forma, puesto que cada una de las publicaciones presenta un modelo de estrategia diferente. Además, se

¹¹ A partir de aquí, I.S es *Inquietudes Sentimentales*.

¹² A partir de aquí, L.T.C es *Los tres cantos*.

¹³ A partir de aquí, A es *Anuarí*.

¹⁴ A partir de aquí, E.Q.M es *En la quietud del mármol*.

puede observar un proceso lineal donde el texto se va volviendo más complejo a medida que la autora define, con el tiempo, las características principales de su poesía.

Mientras en los *Diarios*, Marina Alvarado (2015: 106), consideraba que la autora se autodefinía mediante la *sujeto de la enunciación o narradora* como *personaje* o *sujeto del enunciado* (a partir de la cual configuraba la escapatoria de la sujeto empírica), en su producción en prosa poética, usará la misma estrategia pero a través de la *sujeto poética*. En los escritos en poesía, la voz poética permitirá a la autora tratar de subvertir las imágenes androcéntricas sobre la mujer y autodefinirse de nuevo en el un *otro* espacio discursivo cargado de simbolismo. En la poesía de Teresa Wilms encontramos una búsqueda consciente de una identidad fragmentada. Durante todo este proceso casi indescriptible pero patente a lo largo de todo el corpus poético de Teresa Wilms, el yo poético desarrollará diferentes máscaras como caminos para lograr su identificación:

“En la luz del crepúsculo el cristal de la ventana me devuelve el reflejo de mi cara. Remango la boca en una sonrisa y veo la calavera a través de la carne transparentada.

(...) Sombra, silencio, nada existe para saciar la inquietud de mi lámpara vital. En sueños, vive en su mundo mi espíritu, invocando a la muerte hermana, vagabunda y eterna” (A VI. Montt, 2016: 75).

La sujeto poética se moverá entre el erotismo y el misticismo, entre la sensualidad y la espiritualidad¹⁵. Dos mundos claramente unidos en la tradición cristiana que Teresa Wilms usará en la escritura de sus poemas para caracterizar el yo poético. El poeta Juan Ramón Jiménez, quien como sabemos conoció a Teresa Wilms durante su estadía en España le escribirá estas palabras: “Mística tú diferente en todas las místicas y los místicos, mística del amor y el dolor impensados, con tu pensamiento pleno de distancias, acercadura fácil de lo lejano difícil” (Nómez, 1996: 404 citado en Alvarado, 2015: 89) . “En esta cita, el poeta español mira más allá en la producción literaria de Teresa Wilms, distingue esa *realidad otra* que a partir de la palabra la sujeto (*persona*) femenina-mujer reconstruye, separada de sí misma (“mística”) y de la realidad circundante (“diferente”). Desarrollo de la pulsión sensual y erótica como vía de escape y/o comunicación con el otro:

“Anuarí. Busco en los cráneos vacíos lo que he de llegar a ser, y por momentos tengo un vértigo de precipitar los acontecimientos y deseo que mi pensamiento duerma en el osario del olvido. Anuarí;

¹⁵ En el capítulo IV analizaremos uno de los aspectos que consolidan la tesis sobre las características simbólicas del misticismo presentes en la poesía de Teresa Wilms Montt.

quiero fundirme en tu materia fermentada por la vida vegetal y animal de la naturaleza, convertirme como tú en masa universal, que es prodigiosa arcilla en la que se modelan los futuros genios.

Anuarí. Para llegar a ti sufriría la transformación en yerba, pájaro, animal, mar, nube, éter y, por último, pensamiento. Para llegar a ti me uniría a la secreta fuerza que inflama los vientos, y atravesaría el infinito como un meteoro, aunque sólo fuera para rozarte, como esos astros rozan la superficie del cielo.” (E.Q.M, XXII, Montt, 2016: 62)

Marina Alvarado (2015: 83) encuentra que tanto en el discurso de la *personaje* del Diario como en el espacio verbal de la *voz poética* emerge una contradicción dada por el dominio de la hegemonía patriarcalista en el plano del lenguaje y del lugar simbólico en el que se inscribe la expresión literaria. Ambas escrituras intentan ubicarse más allá del orden simbólico, separándose de los modelos aceptados por el patriarcado, hecho que las sitúa en el contexto de la recepción literaria como una expresión *otra* y, por lo tanto, en el extrarradio, fuera del espacio de influencia. Esta también es la situación en la que se encuentran poetas de finales del XIX como Gabriela Mistral¹⁶, María Monvel y María Luisa Bombal, “mujeres escritoras (...) se desplacen por distintos géneros discursivos, en la permanente búsqueda de su lugar, el cual no será único como en el caso del aparato literario patriarcal donde los roles y las posiciones están claramente establecidos” (Alvarado, 2015: 103). Estos intentos de enfrentamiento contra la estructura de la modernidad emergente que pretendía dar lugar a estos nuevos sujetos pero de forma contenida se reflejan como un discurso contradictorio en la poesía de Wilms Montt.

¹⁶ Verónica Zondek en el prólogo a la edición “Locas Mujeres” explica que la obra poética de Mistral es una “especie de mapografía del ser femenino, estos poemas son “retratos hablados” de mujeres, otras mujeres, que son ella misma, produciendo así una galería de figuras locas (...) nunca unívocos, siempre en conflicto, estos personajes dan cuenta de la complejidad y pugna de las voces internas del poeta” (2014: 6). Es por eso que también podemos hablar de la poesía mistraliana como una comunión de personalidades que conviven y se cruzan en un mismo universo en la búsqueda de una identidad. Por ejemplo, como vemos en “La Otra”, primer poema de *Lagar I*, “Una en mí maté/ yo no la amaba”, y es que Mistral odió y quiso a muchas dentro de sí; las ha vivió, una a una, y ha logró escribirlas.

IV . Análisis. Encuentros en la noche oscura

“Es la Noche la nodriza
que sabe, que vela y canta,
la clara y profunda noche
de las manos alargadas.

Nos habla el tapiz de fuego
con urgidoras palabras.
Parece como que cantan,
de nuestro amor embriagadas”

Gabriela Mistral, “Noche Andina”, *Poema de Chile*, 1967.

A la hora de abordar este análisis, partimos del concepto de *interpretación* de Barthes que postula que la crítica literaria no significa desvelar un significado último del texto sino entrar en el juego metafórico de la literatura y proponer otro significado más, un camino distinto que nos abra otro universo de posibilidades simbólicas. “Une oeuvre est “eternelle”, non parce qu’elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu’elle suggère des sens différents a un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples: l’oeuvre propose, l’homme dispose” (Barthes, 2015: 52). El sentido que le daremos a la obra, o al objeto concreto del análisis, no deja de ser uno que deseamos darle desde una óptica particular, influenciada por un código simbólico concreto y formado por unos sentidos, por eso nunca con un solo significado.

En las diferentes épocas inscritas en la historia del pensar humano, este se manifiesta mediante un *ritmo* distinto. Es decir, mediante un espacio simbólico diferente. Ya no tanto en su contenido, que es obvio que será uno u otro según el contexto, sino en la forma de expresarse. No obstante, lo que une todos estos pensares del ser humano es que son “expresión y creación a un mismo tiempo en unidad sagrada, de la cual por revelaciones sucesivas irán naciendo, separándose al nacer -nacimiento siempre es separación- la poesía en sus diferentes especies y la filosofía” (Zambrano, 2007: 61). Esta reflexión de María Zambrano sobre la expresión poética es uno de los motivos que me animan a corroborar la intuición de que la poesía de Wilms Montt contiene dentro de sí algo que la hace trascender más allá de su contexto, que se sitúa de modo simbólico en la tradición y que nos llega hasta hoy con la misma fuerza con la que ella lo escribió hace un siglo.

Hasta ahora, hemos estado moviéndonos en el plano de la teoría, un lugar abstracto que si bien nos permite observar el objeto de la literatura, también nos aleja de ella. Es por eso que en este último capítulo nos acercaremos de una forma distinta a la obra literaria de Teresa Wilms Montt. El propósito es analizar, teniendo en cuenta en lo que hemos afirmado con anterioridad en este trabajo, la significación de “la noche” en las obras de *Los tres cantos* (Buenos Aires, 1917), *En la quietud del mármol* (Madrid, 1918) y *Anuari* (Madrid, 1918).

Primero, analizaremos detenidamente “La noche”, el tercer canto de *Los tres cantos*, puesto que la escritora le dedica un poema entero y es donde aparece de forma más explícita el símbolo que nos interesa investigar. Después, siguiendo el estudio clásico de Albert Beguin sobre Novalis en *El alma romántica y el sueño* (1981) y el ensayo de Alois M. Haas sobre San Juan de la Cruz en *Visión en azul* (1999) trataremos de abordar un estudio comparativo en la concepción de “la noche”. A pesar de que principalmente nos acercaremos al objeto de “la noche”, este forma parte de una constelación mucho más extensa y compleja que debemos tener en cuenta para comprender la totalidad de la carga de significado de este motivo. Por eso, también intentaremos aproximarnos al estudio de “lo azul”, color de la luz que ilumina los versos de Teresa Wilms y que además, como Alois M. Haas ha estudiado en su obra anteriormente mencionada, contiene un significado histórico especial ligado a lo espiritual.

En el análisis, por supuesto, debemos tener presentes las principales características del sujeto poético que hemos deducido a partir de los estudios de Marina Alvarado y Marcela Weintraub sobre la multiplicidad de las máscaras presentadas y las estrategias de la expresión de la intimidad femenina.

a. “La noche” en las primeras obras. *Los tres cantos*

Es en la noche, en la oscuridad, frente a un muro blanco, observando las nubes, una polvareda o la nada, cuando nuestro ser nos permite proyectarnos más allá de lo real. La posibilidad de escaparnos cuando el presente nos atrapa y nos encarcela está dentro de cada uno de nosotros y se hace patente en la aparente negatividad. La búsqueda, por lo tanto, de una comprensión existencial que sobrepase la facticidad mundana consiste en una mirada interior, una mirada

que nos desvelará la alteridad, algo que, posiblemente solo podemos observar desde la lejanía o únicamente señalar. Es en este sentido, desde mi punto de vista, como aparece el símbolo de la noche a lo largo de toda la obra de Teresa Wilms Montt. Este momento del día, asociado normalmente a la melancolía, en la poesía de escritora chilena, es un océano de posibilidades y obtiene cada vez un significado más profundo.

Juan Eduardo Cirlot, en el *Diccionario de Símbolos* (1992: 326), describe la noche como aquello relacionado con “el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente, (...) [predecesora de todas las cosas] tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte”. Y así es, la noche “promete y prepara”, es un estadio de creación, de ebullición, un espacio de unión de contrarios, de sonoridad y silencio, de luz y oscuridad.

Dentro de la producción poética de Teresa Wilms Montt, primero, y de forma explícita, encontramos la referencia a “la noche” en el último canto de *Los tres cantos* titulado justamente “La noche”. Según Alvarado (2015: 121), esta obra, juntamente con *Inquietudes Sentimentales* y *Con las manos juntas*, configuran el proceso de negación de sí misma de la sujeto poética que llevará tanto a sus escritos del diario como en su prosa poética a la desesperación y el desconsuelo por no encontrarse unificada.

El proceso que describe Teresa Wilms Montt en *Los tres cantos* es un camino donde la sujeto poética se mueve anímicamente de la mano de la luz. Este viaje transcurre a través de tres momentos del día, caracterizados por un tipo de luminosidad distinta que irá modificándose igual que el espíritu del yo hablante. El primer canto, “La mañana”, nos sitúa en un instante de realidad esperanzadora otorgada por la luz del día en el que la sujeto poética le canta a los seres, a las flores, a cualquier atisbo de juventud de la naturaleza. Esta ilusión pronto va a desaparecer para dar entrada al tono nostálgico del segundo canto, “El crepúsculo”, donde la fugacidad se apoderará de los versos tiñéndolos de azul, color de la hora que aproximará el momento de la entrega amorosa¹⁷. Con la caída del sol, las esperanzas se difuminarán y la voz poética comenzará a perder vitalidad rezándole a “la tarde moribunda” (L.T.C, en Montt,

¹⁷ Más adelante trataremos la simbología del azul en la poesía de Wilms Montt.

2016: 40), “a la oveja descarriada” (L.T.C, en *Idem.*) y al “pájaro sin nido” (L.T.C, en *ídem.*). En estas estrofas es donde se empieza a hacer notable la presencia de una pulsión tanática de la sujeto, que augurará un dolor irremediable que solo podrá suplir con su abandono a la muerte, redimiéndose ante la Naturaleza. La escritura de esta obra coincidirá con la de su tercer diario, cuando Teresa Wilms tratará de suicidarse sin éxito tirándose al mar.

Será en la noche donde la sujeto poética finalmente logrará encontrarse: “Buscando la luz llegué hasta las tinieblas y allí la encontré; la encontré entre húmedas tumbas y sarcófagos, entre maderas podridas y agujereados plomos. (...) Allí encontré la luz, la verdad y el amor” (L.T.C en Montt: 2016, 44). Es en este espacio etéreo de la noche donde la sujeto poética logrará escapar momentáneamente de la lógica especular y de las contradicciones del espacio simbólico. El dolor que atormentaba el *yo* que intentaba sin éxito la unión de lo imaginario (el sueño) con lo real, encontrará aquí su identificación y reconocimiento. La luz explica el estado del “alma” de la sujeto poética, cuya interlocutora es “la noche”, “a quien cataloga de hermana: al igual que ella sus ojos son opacos, por el llanto y por no emitir ni recibir nada de luz” (Alvarado, 2015: 130).

Un tema extremadamente interesante que se desprende del campo del símbolo de “la noche” es la relación entre la luz y la oscuridad.. Juan Eduardo Cirlot, respecto a este tema dice que:

“el dualismo luz-tinieblas no aparece como formulación de un simbolismo moral hasta que la oscuridad primordial se ha dividido en luminosidad y sombras. Así, el concepto puro de dicha oscuridad no se identifica tradicionalmente con lo tenebroso; contrariamente, sí corresponde al caos primigenio. Tiene también relación con la nada mística; por ello, el lenguaje hermético es un *obscurium per obscurius*, vía de adentramiento hacia los orígenes” (Cirlot, 1994: 344)

Aparentemente, de forma paradójica, se nos presenta la dualidad entre la claridad y las tinieblas, pero es a través de ellas que se puede ver la luz: “Esta noche oscura de contemplación la “aniquile y deshaga primero en sus bajezas, poniéndola a oscuras, seca y apretada y vacía; porque la luz que se le ha de dar es una altísima luz divina que excede toda luz natural, que no cabe naturalmente en el entendimiento” (San Juan de la Cruz, *Noche oscura*, 2, 9, 2, págs. 497-498 citado en Haas, 1999: 64). Es en este punto donde me parece que el discurso poético de Wilms Mott se une con la tradición mística europea. La concepción del camino, de la vía, del sendero oscuro donde encontrar la luz, es un motivo claramente

compartido. “El “Amor” o los objetos de amor a los que la sujeto poética alude permanentemente se relacionan con la “luz” o el sol, debido al deslumbramiento que ella experimenta en el estado de amor hacia las imágenes ideales (a) doradas a partir de las cuales logra *ser*” (Alvarado, 2015:122).

La poeta chilena recurre a un objeto específico a lo largo todo su corpus poético que simboliza materialmente el reflejo del alma: la lámpara. Es sobre todo en el primer poemario, justamente el que en este trabajo hemos decidido no analizar con profundidad, *Inquietudes sentimentales* (Buenos Aires, 1917) donde aparecerá más veces la referencia a este objeto:

“La luz de la lámpara, atenuada por la pantalla violeta, se desmaya sobre la mesa.

Los objetos toman un tinte sonambulesco de ensueño enfermizo; diríase que una mano tísica hubiera acariciado el ambiente dejando en él su languidez aristocrática.

(...)

Así desearía yo morir, como la luz de la lámpara sobre las cosas, esparcida en sombras suaves y temblorosas” (I.S, I en Montt, 2015: 12).

Así como la luz es el reflejo del alma, la lámpara representará la materialización de este alma hasta el punto que la sujeto poética hablará de “la luz de mi lámpara se ha hecho más íntima” (I.S, XX en Montt, 2016: 20) o “como una lámpara sin aceite me consumo, sintiendo todas las agonías de la pena” (E.Q.M, XXVII en Montt, 2016: 65).

Como decíamos al comienzo, “la noche” ha constituido a lo largo de la historia un símbolo de un espacio de posibilidad. En este sentido es como se presenta en el último de los cantos. Es en “La noche” cuando se producirá la unificación y el encuentro de la poeta en un espacio de comodidad, donde logrará sentirse en plenitud. En un primer momento la voz poética rogará a la Naturaleza por su salvación y la de Anuarí¹⁸. “Ahora, que llego a echarme en tu tierra,

¹⁸ “Anuarí” es difícil de definir. “Anuarí” aparece referido de la misma forma tanto en la poesía de Teresa Wilms Montt como en sus diarios. Este nombre inventado por la escritora se refiere a Horacio, el joven poeta argentino que se suicidó por no ser correspondido por la chilena. Reducir “Anuarí” a la persona de Horacio no es justo tampoco, ya que en la poesía de Teresa Wilms actúa como símbolo, como objeto que articula y mantiene una función importantísima dentro del discurso poético. “Anuarí”, por lo tanto, se convierte en una construcción idealizada de la poeta, un espectro que hará de motor hacia la liberación de su alma. Como dice Kristeva (1985, 52 citado en Alvarado, 2015: 134), es “un fantasma, formación simbólica más allá del espejo, ese Otro que tiene la grandeza de un Maestro y es un polo de indentificación...”.

cansada de luchar, con los ojos ciegos por el llanto; ahora, que mi alma es un pájaro herido y sin alas, vengo a implorarte que me recojas en tu seno” (L.T.C en Montt, 2016: 43). Reclamará una unión dionisiaca con la Naturaleza con la voluntad de afirmar la multiplicidad y negar la realidad esperando el renacimiento en una realidad *otra* (Alvarado, 2015: 131). En este sitio, en el medio de la noche oscura, la sujeto se sentirá cómoda y obtendrá, guiada por la luz, lo que tanto había anhelado a lo largo del doloroso trayecto.

“La noche” en este canto también estará relacionada estrechamente con la muerte, en tanto que será esta quien acogerá a la sujeto poética. El reencuentro entre el “alma” y el “espíritu” se dará en un espacio de paz purificadora que instará a la voz poética a pedir permiso a los verdaderos habitantes de este lugar para quedarse junto a ellos (Alvarado, 2015: 133):

“Allí, entre los muertos, encuentro mi espíritu, y es con ellos que él comparte sus graves ternuras.

Es con ellos que se siente fuerte, y es a ellos a quienes se entrega sin recelos, blandamente, como un devoto a su Dios.

Muertos míos; sublimes amados. Viviré entre vosotros; seré un dormido caprichoso sin sueño de hielo, pero con su glacial reposo.

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. ¡Oh, muertos míos! Nadie vendrá a disputarme este privilegio; los vivos tienen tanto por qué olvidarnos en su lucha por los honores.

Ellos no saben que en vuestro país se halla la clave del enigma” (L. T. C en Montt, 2016: 44).

La ciudad de los muertos, de aquellos que habitan en “la quietud del mármol” admitirán a la sujeto poética y le permitirán llevar a cabo allí su reconciliación. En este sentido, la muerte no será concebida como algo inerte, sino como necesaria. La intención del sujeto, el destino de esta *otra* subjetividad creada en el plano de la poesía, será la muerte, la muerte como final del sufrimiento y del deseo. La sujeto poética será, desde la más profunda visión heideggeriana, una sujeto arrojada a la muerte, cuyo destino y fin final para conseguir un autorreconocimiento será asumir la muerte como muerte propia y “renacer en esa realidad *otra* habitada por los muertos” (Alvarado, 2015: 133).

b. San Juan de la Cruz. Sufrimiento en la oscuridad

Al aproximarnos al término de la noche y estudiar sus significados no podemos no mencionar a “quien convirtió la noche en el principio propio de la mística teológica, al transformar la metáfora espiritual de la noche en un simbolismo coherente y totalizador en la *Subida del Monte Carmelo* (1585) y en la *Noche oscura* (1585-1586)” (Haas, 1999: 55). Este es, efectivamente, San Juan de la Cruz (1542-1591). Para el poeta místico español, más allá de lo que significó la noche como experiencia vital¹⁹, este momento oscuro es, en términos psicológicos, una evolución activa del hombre en tanto que maduración. Como afirma el estudioso suizo Alois M. Haas (1999: 60) “La experiencia de la noche no tiene nada que ver con la melancolía, puesto que es una experiencia mucho más intensa y duradera. La experiencia de la noche es algo *sui generis*”.

En la poesía de Teresa Wilms encontramos la misma potencialidad en referencia a “la noche”, como un momento cargado de significación y no ligado a un mero estado de debilidad o tristeza anímica. Es en la noche cuando se produce el terremoto de sentimientos, donde el alma se sensibiliza más y adquiere una fuerza explosiva que le da coraje para enfrentarse a los fantasmas y emprender el camino hacia la unificación.

La noche oscura de San Juan de la Cruz no es ningún producto arbitrario de su fantasía, sino que “pertenece al marco de la *theologia mystica* en la que se trata la unión misteriosa y oculta del hombre con Dios en su aspecto experiencial” (Haas, 1999: 58). El concepto de teología mística aparece por vez primera en el libro *De mystica theologia* de Dionisio Aeropagita en el siglo V y San Juan de la Cruz la entenderá como una experiencia apofática, oscura y negativa (Haas, 1999: 58). San Juan en el *Cántico espiritual* define la noche como:

“Esta noche (a la que se refiere el poema) es la contemplación en que el alma desea ver estas cosas. Llámala noche porque la contemplación es oscura, que por eso la llama por otro nombre mística teología, que quiere decir sabiduría de Dios secreta o escondida, en la cual, sin ruido de palabras y sin ayuda de algún sentido corporal ni espiritual, como en silencio y quietud, a oscuras de todo lo sensitivo

¹⁹ “Entre 1572 y 1577 Juan actuó en Ávila junto con Teresa como director espiritual, pero una noche de diciembre del año 1577 fue raptado por los enemigos de la reforma y encarcelado, y duramente maltratado (...) hasta que en agosto de 1578 logró huir de un modo milagroso por la noche saltando los muros. Este suceso nocturno fue para el santo un acontecimiento en el que se hizo visible el proceso de liberación como una cita nocturna entre el alma amante y su amado esposo” (Haas, 1999: 57).

y natural, enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma sin ella saber cómo; lo cual algunos espirituales llaman entender no entendiendo” (San Juan, C 39, 12 citado en Haas, 1999: 59)

Se describe aquí un proceso de conocimiento activo del alma en el momento de la oscuridad de la noche. San Juan, igual que Teresa de Ávila, acuñará una resignificación del concepto y de la disciplina de la teología mística basada en su propia experiencia y alejada de la concepción contemplativa que se le había otorgado durante toda la Edad Media. El poeta místico se sitúa en una nueva postura espiritual cuando compara, en una excelente metáfora, “su interés por la teología mística con la conquista contemporánea de ínsulas “lejanas” y continentes. Al despliegue de la lejanía geográfica corresponde una mirada profunda en las perspectivas interiores de la realidad anímica” (Haas, 1999: 59).

Como hemos visto en el breve análisis sobre “la noche” en *Los tres cantos* de Teresa Wilms, esta se presenta como un espacio idóneo para el aprendizaje donde la oscuridad de lo nocturno acogerá a la voz poética para acercarla a la iluminación. “¡Oh noche, Niobe del orbe. En tus brazos encuentro el sitio propicio para hundir mi cabeza henchida de sollozos. En tus sombras sigo yo, paso a paso, el destino de mi espíritu errante (...) En tu lobreguez despótica de reina inconsolable, encuentro un sentimiento hermano; y es ahí, en el terciopelo de la vestidura que arrastras, donde quisiera envolverme como en un cendal y quedarme dormida” (L.T.C en Montt, 2016: 42). Este quedarse dormida, como podemos leer unos versos a continuación, se convierte en una búsqueda activa e incesante de la muerte como medio de acercamiento a su propia alma: “Allí, entre los muertos, encuentro mi espíritu” (L.T.C en Montt, 2016: 44).

A pesar de las diversas distinciones que hace San Juan sobre “la noche”²⁰ vemos que al final todo el potencial se reúne en el concepto de la noche en sí, en una sola noche, donde “los sentidos y las facultades del alma están activamente ocupadas en un proceso de liberación

²⁰ San Juan diferencia dos tipos de noche, la primera, descrita en el comentario de la *Subida a la montaña*, es la noche de los sentidos, el camino de la contemplación y se caracteriza por su aspecto activo. Por otro lado, en *La noche oscura*, se describe la noche del espíritu y se caracteriza por su aspecto pasivo y de carácter transitorio. A su vez, la noche es dividida, en términos generales, por sus tres partes: el anochecer, la medianoche (o oscura medianoche, que es donde encontramos la división entre la noche activa y la pasiva) y el crepúsculo antes del alba.

hacia Dios, cuyo contenido queda acumulado en la oscura fe nocturna” (Haas, 1999: 62). La noche será la significación perfecta de la fe en tanto que resultará una iluminación para el hombre.

El proceso que describe San Juan para llegar a este conocimiento es esencialmente negativo²¹. Esto significa que el sujeto primero tiene que sufrir un viaje de aniquilación, resignación y desnudez para encontrar la iluminación:

“En pobreza, desamparo y desarrimo de todas las aprensiones de mi alma, esto es, en oscuridad de mi entendimiento y aprieto de mi voluntad, en afición y angustia acerca de la memoria, dejándome a oscuras en pura fe (la cual es noche oscura para las dichas potencias naturales) sólo la voluntad tocada de dolor y aflicciones y ansias de amor de Dios, salí de mí misma, esto es, de mi bajo modo de entender, y de mi flaca suerte de amar, y de mi pobre y escasa manera de gustar de Dios, sin que la sensualidad ni el demonio me lo estorben” (N 2, 4, 1-2, págs. 480-481)” (Haas, 1999: 62)

Es necesario el oscurecimiento de todo lo sensitivo y lo racional, por eso la noche, es oscura, porque sin la oscuridad no se puede hallar la luz. Este mismo motivo es usado en la poesía de Teresa Wilms Montt para hacer posible la unión entre la voz poética y el objeto de deseo, Anuarí. La voluntad de unión entre la voz poética y Anuarí es porque esta es la única forma de redención de la sujeto poética. El yo poético anhela la muerte, habitar en “la quietud del mármol”, para así acercarse a Anuarí y salvarse de todos sus pecados: “Ven, muerte, a libertar mi cuerpo de su yugo espiritual” (L.T.C en Montt, 2016: 43). Según esta idea, vemos que que la escritora usa como estrategia poética la estructura y las significaciones de la mística para llegar a Anuarí, de la misma forma que San Juan describe su proceso ascendente hacia la iluminación²². Tanto Dios como Anuarí son los objetos de deseo, a los que solo se puede acceder mediante un arduo camino de sufrimiento.

²¹ La noche oscura, según el estudio de Haas, apoyado por las investigaciones de Edith Stein, es la representación mental y simbólico-metafórica de la Cruz en tanto que recrea el sufrimiento y el camino hacia la muerte de Jesucristo. La concepción nocturna de San Juan no es más que el reverso del acercamiento a final de la vida del hijo de Dios.

²² “El discurso místico es el único lugar en el que la mujer habla y activa de forma pública. La simbología mística habla de la noche del alma: la oscuridad y la confusión de la consciencia, la pérdida de la posición del sujeto. El alma mística se transforma en una corriente fluida que disuelve toda diferencia; elude la racionalidad especular de la lógica machista” (Toril Moi en Alvarado, 2015: 140).

Sin dejar de lado *Los tres cantos*, una de las primeras publicaciones de la poeta ya analizadas con anterioridad en este trabajo, ahondaremos en otras obras como *En la quietud del mármol* y *Anuarí* para ejemplificar de forma más precisa el tratamiento de “la noche” en el corpus poético de Teresa Wilms.

En el texto titulado “Ofrenda”, que encabeza la obra *En la quietud del mármol*, leemos a modo de dedicatoria “En el largo camino que separa la farsa del lugar donde tú yaces en sublime y casta quietud de mármol, he ido despojando mi alma de sus miserables ataduras humanas; he ido purificándola mediante cruentos martirios, para traerla hasta ti, clarificada como el agua de una fuente que no ha sido desflorada por la luz del día” (E.Q.M en Montt, 2016: 50). La sujeto poética advierte de su esfuerzo en ir “perdiendo mi envoltura de fango en el torbellino incontenible del dolor” (E.Q.M en Montt, 2016: 50), versos que nos recuerdan al abandono de uno mismo del que hablaba San Juan, a la fuga del alma hacia el *otro*. En la literatura del místico, esta alteridad a la que se quiere llegar es a Dios, o más bien, a lo divino, y en Teresa Wilms, a *Anuarí*²³. ¿Pero cuál es el papel real de *Anuarí*? Como hemos visto en el primer capítulo sobre la subjetividad, existe un problema de autorreconocimiento de la sujeto real que está en constante búsqueda de su identidad. Este proceso se hace patente en muchos lugares de su poesía. Por eso, *Anuarí*, el objeto último de deseo, que corresponde en la biografía de Teresa al joven poeta muerto, podría también significar el punto de identificación de la sujeto poética y la sujeto real.

En San Juan de la Cruz, todo queda superado de un modo negativo por la potencia divina. En tanto que proceso, este consta de diferentes estadios, en un primer momento, el sujeto solo accede a unos “bocados de contemplación” y más adelante, en el sí de la noche oscura, se produce el momento culminante de la “contemplación infusa”, “contemplación mística” o “rayo de tiniebla”, en palabras de Dionisio Aeropagita. Este es un estado de privación que se manifiesta en el hecho de que el alma no puede orar, ni participar con atención en el servicio divino, y tiene dificultades de concentración. No obstante, tiene un efecto retroactivo, y es que a este saldo negativo se le opone algo positivo que vendrá después y permitirá al sujeto

²³ “Anuarí. Eres feliz porque regalas a un alma las dos sensaciones de más intensa belleza: el dolor y la muerte” (E. Q. M, XIX en Montt, 2016: 61)

gozar y gustar divinamente y en plena libertad de todas las cosas de arriba y de abajo (N 2, 9, 1, págs. 496-497 citado en Haas, 1999: 63).

En Teresa Wilms también vemos como la voz poética sufre este estado de aniquilamiento anterior a la iluminación:

“De un solo golpe arrancó mi corazón.
Mi cuerpo anestesiado quedó en el sosiego augusto de las estatuas.
Luz opalina de aurora envolvió turbia su figura y las cosas.
Vi cómo Anuarí se iba llevando a la altura de la boca la mancha roja de mi corazón, y oí el gotear de la sangre cálida remedando el paso de las horas a través del subterráneo silencio” (A, XXVIII en Montt, 2016: 83)

Hasta llega a no identificarse frente a los espejos que la rodean:

“En la luz del crepúsculo el cristal de la ventana me devuelve el reflejo de mi cara.
Remango la boca en una sonrisa y veo la calavera a través de la carne transparentada.
Caen lacios mis cabellos pegados a las sienes como un cortinaje de cenizas doradas.
En el fondo de mis ojos se ahoga el pensamiento ahondando las profundidades del cráneo, como puntas negras que horada.
Sombra, silencio, nada existe para saciar la inquietud de mi lámpara vital.
En sueños, vive en su mundo mi espíritu, invocando a la muerte hermana, vagabunda y eterna (A, VI en Montt, 2016: 75)

Pero “El abismo de tus ojos tragóse todas las sombras y en mi cerebro se hizo la luz” (A, XXVI en Montt, 2016: 82). Por suerte, Anuarí le regala, en momentos, instantes de luz y eternidad: “Yo besaba la púrpura de tu boca y estremecíame de placer la sinfonía del supremo suspiro, de ese suspiro de plenitud que va como un espíritu a lo eterno” (A, V en Montt, 2016: 74).

La experiencia mística de San Juan de la Cruz es entendida como una agresión a la substancia del espíritu humano, una inflamación, en sus palabras. La noche oscura es un purgatorio donde las almas son purificadas de la mano de Dios, que ejerce de maestro y guía de esta aventura. En este sentido, Anuarí ejerce la misma función:

“Sígueme, dijo Anuarí.
Sus ojos azules transparentes de luz se fijaron en los míos perforando los velos de mi oscuridad primitiva.
Lo seguí.

Me llevó de la mano a la senda donde aparece el sol, donde se cobija en las noches el alma del mundo, y con el dedo de mármol me señaló el abismo lleno de flores.

Por primera vez sentí que el aliento que salía de mi pecho se confundía en el azul” (A, XIX en Montt, 2016: 80)

Frente a esta sabiduría de lo secreto (“En la noche dichosa/ en secreto, que nadie me veía, /ni yo miraba cosa, /sin otra luz y guía, /sino la que en el corazón ardía” (San Juan, 1997: 28), el alma se encuentra sin palabras y cuidando de ocultarse incluso a sí misma. La gran paradoja detrás de esta experiencia y de los intentos de describirla tanto por San Juan, como por Teresa de Ávila, como por muchos otros poetas místicos, es la imposibilidad de escribir lo que no se puede expresar. Si no se entiende, no se puede vivir, y menos intentar atrapar en la lógica del lenguaje. En este sentido encontramos poemas en Teresa Wilms que se dirigen directamente a “la Nada” y que quizás nos acercan a esta intuición sobre lo inexplicable: “Amo la Nada, porque la Nada es Todo, y el Todo soy yo cuando pienso y amo” (A, XI en Montt, 2016: 77), “te aspiro en el ambiente, te imagino en el misterio, te extraigo de la nada” (E. Q. M, VIII en Montt, 2016: 54) o “ya nos juntaremos en la Nada cuando Anuarí ordene la conjunción de los astros y de los hombres” (A, XXXIII en Montt, 2016: 84).

Como dice la poeta “todos llevamos en el espíritu un crepúsculo y una aurora” (I.S, XXI en Montt, 2016: 20) y tanto Teresa como San Juan desbordaron por su capacidad poética excepcional. Dos textos separados en el tiempo y aparentemente inconexos han resultado compartir un único sentir, una única voz que pugna por abrirse, por decirse a sí misma, y de la cual ha brotado, entre balbuceos y lágrimas, un canto desgarrado hacia el cielo, en la noche, hacia una nueva posibilidad.

c. Novalis. El camino azul de la liberación

Es evidente que quién conozca a grandes rasgos la tradición mística cristiana y su influencia en la corriente del romanticismo del siglo XIX podrá pensar en las múltiples veces que se ha recurrido al símbolo de “la noche”. No obstante, lo que vemos en la poesía de Teresa Wilms, al igual que en la de San Juan de la Cruz y en el poeta romántico Novalis, es un tratamiento de “la noche” particular. Esta se muestra como “la gran reveladora, la fuente oculta de nuestros sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual, bajo las pisadas del explorador, surge todo un mundo de imágenes” (Beguin, 1981: 265).

En este fluir de la espiritualidad es donde se encuentran, superando los kilómetros que los separan y la biografía que los envuelve, la poeta chilena Teresa Wilms Montt y Novalis, poeta precursor del romanticismo en Alemania. Ambos escritores confluyen en la búsqueda de la solución a su agónico extrañamiento vital en la vuelta hacia la interioridad, en la expresión poética convertida en un asunto íntimo y no erudito, en la propia reflexión del creador. Es la muerte de un ser querido lo que arrastrará a ambos sujetos a desarrollar una escritura marcada por las vivencias del alma, una experiencia próxima al campo de la religión y de la mística, pero no necesariamente encasillada en ellas²⁴. Los dos encontrarán en la pulsión del amor y en el momento de la noche el motor de ascensión y proyección en el Más allá, en el Absoluto.

Es en el tercer himno de los *Himnos a la noche*²⁵ (1797) de Novalis cuando se produce el proceso de fundición del espíritu en un mundo nuevo después de la desintegración voluntaria del sujeto en un *shock*, un instante de muerte. La muerte que propone el poeta no es un acto de refugio sino “un acto que tenga el valor de un progreso absoluto: “Mi muerte debe ser la prueba del modo como siento las más altas realidades, un sacrificio auténtico, no una huida, no una solución desesperada” (Beguin, 1981: 250). El suicidio será puramente espiritual, donde no renunciará a la existencia sino que vivirá de manera que la muerte de Sophie sea su centro. Abandonar el mundo y seguir a su amada en la muerte para conseguir así una penetración en la vida real por la invisible.

²⁴ Al igual que Teresa Wilms, cuando Sophie von Kühn, el amor de Novalis, muere irremediamente a causa de una enfermedad, él decide, después de unos meses de encierro y ascesis absoluta, convertir la tumba de su amada en “la amante de su nueva vida y el lugar de su propia santificación” (Beguin, 1981: 248). Un accidente que ocurre en el plano humano potencia a ambos escritores a elevar voluntariamente a una nueva potencia los datos de su propia historia (Beguin, 1981: 250)

²⁵ “Los *Himnos* son verdaderamente esa poesía del alma profunda que anhelaba Novalis: toda realidad es un doble o triple modo de ver, en el cual los hechos reales prolongan su eco hasta convertirse en los símbolos de una serie de etapas místicas. Y pocas obras hay de las cuales se pueda decir, como de ésta, que *son* literalmente la experiencia misma con que se confunden: el poeta no se limita a expresar un recuerdo, a comunicar un sentimiento, a afirmar una certeza adquirida. En el acto mismo de la creación poética, a medida que se entrega a un lirismo para él revelador, logra un progreso” (Beguin, 1981: 264)

Un camino parecido es el que seguirá también la poeta chilena, que después de la muerte del joven argentino, emprenderá una aventura sin retorno hacia la muerte (“De la vida a tu tumba, de tu tumba a la vida, ese es mi destino” (E.Q.M, XVI en Montt, 2016: 59). Con la necesidad de redimirse ante este fatal suceso del que se sentirá culpable, dirigirá su vida al ruego por Anuarí. Su poesía se moverá en las constantes de la vida y el amor, de la muerte y el dolor, que se articularan en un discurso amoroso cercano a la necrofilia. Sorprende la cantidad de palabras de este campo semántico que se utilizan durante el poemario de *En la quietud del mármol*. Además de las setenta y dos invocaciones a Anuarí, se repite siete veces “ataúd”, cinco “féretro”, cinco más “tumba” y dos veces “cementerio” y “losas funerarias”. En esta obra, “la ausencia, el dolor, la soledad son derivaciones que subyacen en la conciencia de la amada, que llora su desgracia frente a la tumba de Anuarí (...) También están presentes experiencias vitales que recrean ensueños erótico-sensuales vividos junto al amado. Se advierten imágenes sensuales que bordean el ámbito de lo erótico y placentero, mediante la alusión de zonas erógenas, boca, labios, carne, brazos, cuerpo, manos, etc.” (González Vergara, 1994: 226-227). Todo en ella hablará de muerte, de un salto al Más Allá, de una voluntad de morir y redimirse, morir y resurgir, morir y encontrar la luz.

Esta superación supone un nuevo génesis, un acto supremo que permite al sujeto cobrar una nueva visión y estado de consciencia: “Y así se nos revela nuestra vida verdadera, la que nos pertenece realmente y a la cual pertenecemos; la que está, más allá del ver y del sentir, en la región central del alma, donde nos confundimos con nuestra esencia eterna” (Beguin, 1981: 254).

Novalis, empieza el III himno describiendo su estado de alienación en el mundo, donde “dejaba vagar la mirada en busca de auxilio, sin poder avanzar, sin poder volver atrás, y me aferraba con ansias infinitas a la vida fugaz, evanescente; - entonces, de las azules lejanías- de las alturas de mi antigua dicha me vino un oscuro escalofrío- que rompió de golpe el vínculo del nacimiento, las cadenas de la luz” (Novalis, 1975: 33). El azul de la luz que la poeta chilena nos describía (“También el amor tiene su hora azul que se anuncia en la expresión intensa de nuestros ojos y en los labios un ansia infinita de caricias” [L. T. C, 2015: 41]) coincidirá justamente con “las azules lejanías” por donde llegará el crepúsculo que

irrumperá en la escena permitiendo la entrada de la noche. Ambos textos comparten el fondo cromático y la centralidad simbólica del objeto lumínico.

Como dice Juan Eduardo Cirlot, “la luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación” (1994: 57). Y la luz que tiñe todo el corpus poético de Teresa Wilms tiene un color, el color azul. Existe una constante mención de la voz poética a este color para referirse a diferentes objetos o situaciones. Por un lado, usa el color azul como un adjetivo calificativo que le sirve para explicar cómo son los ojos de Anuarí, a los que compara con “dos faros azules que me muestran las irradiaciones magníficas del Infinito; son dos estrellas de primera magnitud, que miran hondo sobre mis penas, perforándolas y agrandando la huella, hasta abrir una brecha infinita como un mundo” (E.Q.M, VI en Montt, 2016: 53) o para describir el tono de sus apariciones fantasmagóricas “Luz opalina de aurora envolvió turbia su figura y las cosas” (A, XXVIII en Montt, 2016: 83) o hasta para definir el color fruto de su unificación en “una sola llama azul del alma del Creador” (E.Q.M, XII en Montt, 2016: 56). Pero por otro lado, encontramos una mención a lo azul como espacio etéreo e indefinido (“sentí que el aliento que salía de mi pecho se confundía en el azul” [A, XIX en Montt, 2015: 80]), como objeto de amor (“le hablé con aquél lenguaje que sólo poseemos los enamorados del azul” [A, VIII en Montt, 2016: 75]), o como ente autónomo (“Desde hace tres meses vivo recluida en tu recuerdo; y mi alma se ha hecho tan liviana, que puede sostenerse en el aire como lo azul” [E.Q.M, XXIII en Montt, 2016: 63]).

Alois M. Haas ha estudiado la significación del color azul y afirma que en la tradición y la mística judía de los primeros siglos, concretamente en escrituras de la Revelación del Sinaí (Éxodo: 24, 10) y la visión de la Merkabá de Ezequiel (Ez 1, 26) el azul es el color del lugar de Dios. Haas ejemplifica con un poema vanguardista del francés Hans Arp el seguimiento de la concepción del azul como “el vehículo cromático sinestésico de una trascendencia hacia lo

lumínico, en que se unen cielo y tierra” (Haas, 1999: 43) aunque en un plano ya secularizado²⁶.

Novalis describe la llegada de la noche como la irrupción de lo sagrado en lo profano, donde el sujeto se siente arrebatado por algo oscuro e inefable, un momento crucial donde todo se desvanece para reconstruirse en un nuevo orden, el orden del nuevo mundo en el que el sujeto empezará a vivir: “Desvaneci6se la pompa de la tierra, se disip6 con ella mi aflicci6n - mi melancolía se fundió en un mundo insondable y nuevo- y tú, entusiasmo nocturno, sueño del cielo, caíste sobre mi - todo el paraje se elev6 lentamente; sobre el paraje flotaba, liberado y renacido, mi espíritu” (Novalis, 1975: 33).

En el tercer himno, “la noche” adquiere un significado místico que une y traspasa la noche física y la noche interior. Se convierte en “la noche” de San Juan de la Cruz, donde el reino del Ser se confunde con el reino de la Nada, donde la eternidad y la plenitud al fin conquistadas no se pueden expresar humanamente sino por la imagen de la Ausencia de toda creatura o forma (Beguín, 1981: 266). Pero es en esta noche oscura, despojada de todo, donde puede ver aparecer a Sophie, a la máxima expresi6n de su amor, la única habitante del reino de los muertos: “La colina se convirti6 en una nube de polvo - a trav6s de la nube distinguí el rostro transfigurado de mi amada. La eternidad reposaba en sus ojos -cogí sus manos y mis lágrimas se transformaron en una cadena inquebrantable y luminosa” (Novalis, 1975: 35).

En el canto “La noche”, la sujeto poética parece encontrar en la ciudad de los muertos el reposo y la tranquilidad tan anhelada. Al igual que la voz poética de los *Himnos a la noche*, será en este momento donde se les brindará la luz esclarecedora:

“El cielo se hace más frágil en el país de los dormidos; tiene tonalidades narcadas que se ofrecen con humilde suavidad a las fosas, y en el sol hay menos deseo de irradiaci6n, más pulcritud en su oro que en los campos, donde vuelve brillantes, como llamas avivadas por el viento, a las espigas maduras. He escuchado la conversaci6n de los que se fueron, que es un murmullo caricioso; y tengo envidia. ¡Hay tanta belleza en la sencillez y frío!

²⁶ Sería interesante ahondar más en el estudio de “lo azul” en la poética de Teresa Wilms Montt para encontrar qué es realmente a lo que hace referencia. A pesar de eso, claro está que “lo azul” tiene un significado más allá de un mera tonalidad melancólica, contiene la potencia que autores como Hans Arp o Novalis le confirieron, siguiendo, efectivamente, la tradici6n europea mística medieval.

Cada muerto es un bloque de nieve inmaculada que esparce su blanca serenidad como una hostia excelsa de perdón y olvido.

Cada muerto es una bondad honda, inmutable.

Cada muerto es un ejemplo de muda abnegación.

Allí, entre los muertos, encuentro mi espíritu, y es con ellos que él comparte sus graves ternuras” (L.T.C en Montt, 2016: 44)

Desde “La mañana” hasta “La noche”, la voz poética de la obra de Teresa Wilms ha experimentado una angustiosa escisión que la ha arrojado a la muerte separándola de las pasiones humanas y corporales que la ataban a la realidad. A la vez, la sujeto se ha sentido inspirada por este mismo proceso de éxtasis místico con la voluntad de reunirse con Anuarí.

Existe una clara correlación en el renacimiento que ambos sujetos experimentarán en su resurgimiento en un mundo nuevo. Para Novalis, “el cielo de la noche” representará el lugar de unión con la Amada, un respiro y una calma se apoderará de él hasta el punto de que confesará que “abrazado a su cuello lloré lágrimas arrobadoras en el umbral de la vida nueva” tendrá “fe eterna, inalterable” en este nuevo universo. “Estas iluminaciones son, pues, los instantes en que, dejando de apegarse a un mundo de los cuerpos, distinto del mundo del espíritu, el hombre percibe, como por relámpagos, su unidad radical” (Beguin, 1981: 245). Después de este proceso, puede vivir en el mundo de forma activa. La ascensión mística, el peregrinaje en el que ha llevado su cruz, y el poder haber visto la otra ladera, le permitirá vivir en esta tierra de una forma nueva. La magia poética permite entrar en la posesión de la unidad.

Lo mismo se desprende de la poesía de Teresa Wilms Montt quien describirá este territorio que se le abre entre los muertos como una posibilidad a una vida mejor: “Con las manos tendidas como dos tentáculos de una larva, buscaba, en medio de las sombras, algo que me indicara un rumbo; y mis ojos, desmesuradamente abiertos, querían agujerear la noche. (...) Con los párpados cerrados, los brazos en alto, en mística unción, mi alma imploró al cielo para que le diera el ansiado reposo” (E.Q.M, XIX en Montt, 2016: 60).

No obstante, a pesar de las muchas similitudes que hemos encontrado entre la poesía del escritor romántico y la poeta chilena, también detectamos severas diferencias. En primer

lugar, la poesía de Wilms Montt tiene una tendencia muy fuerte a la materialización y al pesimismo. Esto lo vemos porque, a pesar de que en el último de *Los tres cantos* parece que la sujeto poética haya llegado, siguiendo la experiencia de purificación de San Juan y de Novalis, a la liberación definitiva²⁷, esto no es así. En las obras de *En la quietud del mármol* y *Anuarí*, la tendencia cambia completamente y el yo poético, a lo largo de estos dos últimos poemarios, pierde toda esperanza. Al ver que ni el encuentro con Anuarí, ni todo lo que pensó que podría reconciliar en el país de los muertos, no consigue saciar su angustia, se desespera e invierte el discurso esperanzador por la desolación, la melancolía y el sufrimiento inerte.

“Se va, ¡Lo siento en el frío de mi sangre!

Se va, nada podrá detenerlo porque es eterno y atravesaría mis brazos.

Y no puedo matar mi cuerpo porque entonces mi alma tendría otro camino
opuesto al que lleva él y la separación sería eterna.

Se va al Anuarí y yo siento el vértigo de un ángel que cae desde el abismo
azul a las llamas de la caverna infernal” (A, XLIV en Montt, 2016: 87)

El proyecto que veíamos que compartían Teresa Wilms y Novalis, el renacimiento en una nueva vida guiada por la iluminación de nuestra interioridad, parece haberse quedado solo en un intento en la poesía de la chilena. Donde Novalis encuentra la armonía que le permitirá descubrir el mundo con una mirada enriquecida después de descubrir el secreto del universo en el fondo de sí mismo, Teresa solamente disfrutará de este relámpago de magia durante poco tiempo. Anuarí se convertirá en un ser fantasmagórico, en un espectro que aparecerá y desaparecerá sin dejar entrar en él a la sujeto poética, que lo llamará, lo querrá y lo perseguirá de forma incesante. Las imágenes que se desprenderán de este delirio del último poemario de Wilms Montt, *Anuarí*, serán extremadamente macabras, sensuales, eróticas y terrenales. Es aquí donde vemos que el proceso de ascensión gira hacia la tierra, va hacia abajo, a lo material y a la muerte física y espiritual.

“Por el tallo de una flor descabezada, surgió anoche Anuarí.

Hirvió el agua del florero y cayeron deshechos los pétalos de otras flores.

Con su lentitud paradisiaca tocó Anuarí mis ojos, dándole el sopor de la muerte.

De un solo golpe arrancó mi corazón.

Mi cuerpo anestesiado quedó en el sosiego augusto de las estatuas.

Luz opalina de aurora envolvió turbia su figura y las cosas.

²⁷ “¡Muertos míos, muertos míos! Las ondas de mi mar interior se llenan, preñadas de dulzuras al borde de vuestros lechos. / Soy buena, soy buena. ¡Benditos vosotros que habéis hecho que yo me encontrara! / Bendito tú que me has purificado con tu muerte” (L.T.C en Montt, 2016: 45).

Vi cómo Anuarí se iba llevando a la altura de la boca la mancha roja de mi corazón, y oí el gotear de la sangre cálida remedando el paso de las horas a través del subterráneo silencio” (A, XXVIII en Montt, 2016: 83).

“He aspirado el aroma de un clavel rojo, y recuerdos punzantes dieron fuego a mis pupilas.
El corazón, como un puñado de mercurio, resbaló a lo largo de mi cuerpo hasta ponerse a mis pies” (A, XXXII en Montt, 2016: 84).

Finalmente, ante la desesperación, la voz poética no puede hacer más que reclamar la muerte, ya no para llegar a “la quietud del mármol”, allí donde los muertos la esperaban prometiendo la unión con Anuarí y con su propia identidad, sino la muerte real. La sujeto poética se entrega, en todas sus facultades, a la aniquilación de su ser y su espíritu:

“Que tus dedos se sueño posen sobre mis párpados desvelados.
Ciérralos, Anuarí.
Veneno sublime, da muerte a mi cerebro aterrado.
Sonrisas de ultratumba, sombra y luz, sonrisa tremenda que me ha aniquilado.
¡Espíritu profundo, vuelve del caos!
Se han muerto todas mis flores, sólo queda para tu hambre la sangrienta herida de mi corazón partido.
Anuarí, Anuarí, ¡sucumbo en el torbellino de los astros locos que se precipitan”
¡Vuelve al caos!” (A, FIN en Montt, 2016: 88).

V. Conclusiones

Si caminamos en silencio entre las estelas de mármol del cementerio, oiremos con el balbuceo de las hojas de los árboles, la voz de Teresa Wilms Montt. Teresa se nos aparece como una figura fantasmagórica, un espectro difuminado que nos atrae con la sensualidad y la profundidad abismal de sus versos. El universo al que nos invita Teresa es un espacio de descubrimiento interior, un lugar de confianza donde el sufrimiento y el placer juegan en la oscuridad de la noche.

La literatura de Teresa Wilms Montt es universal y a la vez fruto de un sujeto contextualizado. Para aproximarnos a la figura de la escritora chilena es indispensable tener en cuenta su biografía, sus diarios y sus escritos en prosa poética. Es en la combinación de estas tres fuentes donde encontramos aquello que define y caracteriza la subjetividad de la poeta. Para la poeta, el espacio del lenguaje significa un posible camino de liberación en un mundo que la asfixia y no le permite desarrollar una identidad unificada. La autora se enfrenta en el plano de la escritura a los fantasmas y monstruos que la acechan creando múltiples personalidades tráfugas y nuevos mundos imaginarios.

En primer lugar, los *Diarios íntimos* constituyen un espacio de búsqueda, de manifestación de deseos y de creación de una nueva identidad donde la sujeto de la enunciación o narradora se deja entrever a través de un juego de espejos en las diferentes superficies textuales. Es en los diarios, un lugar complejo y aterrador, donde se entrecruzan y atraviesan las distintas personalidades que forman la escurridiza identidad de la sujeto. En estos textos conviven también dos discursos en tensión permanente: uno que sigue las convenciones impuestas al sujeto femenino asociados al matrimonio y a la maternidad y el otro que pugna para la emancipación de estos mismos roles. El espacio de los *Diarios* permite a la autora reflexionar y abrirse dentro de su frustración y encierro vital en un ejercicio de autorreconocimiento, un proceso que resulta inútil ya que, al final, no logra más que identificarse con la muerte.

En los escritos en prosa poética, puesto que es evidente que forman un universo literario particular donde la voz corresponde a la sujeto poética y no a la sujeto real, los hechos de la

vida de la autora funcionan como pretextos que usa para crear universos simbólicos portentísimos. Esto es lo que sucede con “Anuarí”, nombre inventado y símbolo central y articulador del discurso poético de Wilms Montt que corresponde al joven argentino que se suicidó por su amor. “Anuarí” se convierte en el motor de movimiento de la sujeto poética hacia la unificación, en el objeto último de deseo y hasta en el punto de unión entre lo poético y lo real. Por eso, el análisis de la subjetividad en las cuatro obras en prosa poética se concibe como una lectura interpretativa de la constelación simbólica que define la poesía de la autora. Es en el proceso de creación mediante la imaginación de la poeta donde se configura la otra subjetividad. Desde sus primeras publicaciones hasta los últimos poemarios, la literatura de Wilms Montt busca constantemente una respuesta. Ante la desesperación que le provoca la incompreensión de su extrañamiento, la sujeto poética empieza un camino hacia “la quietud del mármol”. Mediante distintas estrategias poéticas que versan entre lo erótico, lo místico, lo sensual y lo espiritual va construyendo y definiendo su subjetividad en un espacio discursivo cargado de simbolismo.

Cuando decimos que la literatura de Teresa es universal nos referimos a que en su poesía hay algo que trasciende su contexto, una profundidad y fuerza que nos permite comprender su obra como una expresión artística insertada dentro de la tradición simbólica del espíritu humano. Este hecho queda demostrado con la conexión que se establece a propósito del motivo de “la noche” entre las obras de Wilms Montt, San Juan de la Cruz y Novalis. Teresa, políticamente afín a los ideales del anarquismo y al margen de las prácticas del catolicismo, usa en su poesía un símbolo cercano a la tradición mística europea. La ascensión mística y conexión con la divinidad que describe San Juan en su *Cántico Espiritual* o en el poema “La noche oscura” son usadas por la poeta chilena para explicar la unión entre la voz poética y Anuarí. La estrategia poética, estructura y significaciones que encontramos en la poesía de Teresa Wilms coinciden con el proceso descrito por el poeta místico español. Será a través del sufrimiento y del despojo de todas las cosas que los sujetos poéticos de ambos textos podrán profundizar en un conocimiento activo del alma. Este instante de negación, asociado a la oscuridad de la noche, es después concebido como una apertura a una nueva visión. En este sentido, la muerte se convierte en un fenómeno necesario, como final de la angustia y como instante de luz y posibilidad.

De la misma forma, el escritor romántico Novalis describe en su obra *Himnos a la noche* un proceso similar. Tanto Teresa Wilms como el poeta alemán hacen de la poesía un asunto íntimo, una reflexión interior que los acerca a la experiencia de la mística y al descubrimiento de las vivencias del alma. Es en la noche donde encuentran el momento para desempeñar un viaje hacia los caminos de otra realidad. Novalis y Teresa Wilms comparten la esperanza de encontrar, después del *shock* (el oscurecimiento y la entrada de la noche), un espacio de iluminación donde poder reconstruirse en un nuevo orden. Ambos tiñen este instante de color azul, tonalidad a la que la sujeto poética se refiere constantemente a lo largo de sus cuatro poemarios. Es evidente que “lo azul” tiene un significado asociado a la espiritualidad y a la tradición mística europea y sería interesante dedicar un trabajo específico al estudio de la significación de este color en la poética de Wilms Montt.

Novalis, al final de los *Himnos*, logra el reencuentro con la amada y la renovación que tanto anhelaba, pero Teresa Wilms no. La magia poética que permite al poeta alemán la posesión de la unidad y la conciliación consigo mismo, a la poeta chilena no le es suficiente. En los dos últimos poemarios, *En la quietud del mármol* y *Anuarí* la tendencia gira hacia la materialidad y el pesimismo. La sujeto poética pierde toda esperanza y no logra reconciliarse ni en el país de los muertos. Anuarí pasa de ser el guía hacia la luz a convertirse en un ser fantasmagórico e intermitente que solamente provoca angustia y sufrimiento a la sujeto. El proceso de ascensión toma el rumbo invertido y gira hacia la tierra, hacia la aniquilación y la muerte.

La poética de Teresa Wilms esconde en lo profano el misterio de lo sagrado. La escritora se aprovecha de la potencia del símbolo para explicar, mediante un lenguaje no religioso, una experiencia trascendental. Reconocemos en sus versos algo que atraviesa la tradición y la conecta con universos literarios aparentemente alejados pero unidos por lo fascinante y terriblemente ambiguo de la aventura de la interioridad.

VI. Bibliografía

Fuentes primarias

Montt Wilms, Teresa, *Diarios íntimos*, Alquimia Ediciones, Chile, 2015.

__ (1917). *Inquietudes Sentimentales* en *Poesía Reunida*, Alquimia Ediciones, Chile, 2016.

__ (1917). *Los tres Cantos* en *Poesía Reunida*, Alquimia Ediciones, Chile, 2016.

__ (1918). *En la quietud del mármol* en *Poesía Reunida*, Alquimia Ediciones, Chile, 2016.

__ (1918). *Anuarí* en *Poesía Reunida*, Alquimia Ediciones, Chile, 2016.

__ (1922). *Lo que no se ha dicho*, Editorial Mago, Chile, 2014.

Novalis, *Himnos a la noche y cánticos espirituales*, Barral Editores, España, 1975.

San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual y otros poemas*, Editorial Alba, España, 1997.

Fuentes secundarias

Alvarado C., Marina, *Teresa Wilms Montt, Estrategias textuales y conflicto de época*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2015.

Baeza, Ana María, “El genio de la Nada. Análisis de una subjetividad novelesca en el Diario de Teresa Wilms Montt”, en *América Latina y el Mundo, Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, Chile, Mayo 2004.

Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Aux éditions du seuil, 1966.

Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de cultura económica, México, 1981.

Catelli, Nora, *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1992.

González Vergara, Ruth, *Un canto de libertad. Biografía*, Ed. Grijalbo, Chile, 1994.

Haas, Alois M., “La noche oscura de los sentidos y del espíritu. La experiencia mística del sufrimiento según san Juan de la Cruz”, *Visión en Azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid, pág. 55-66, 1999.

— “Visión en azul. Arqueología y mística de un color”, *Visión en Azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid, pág. 33-55, 1999.

Weintraub, Marcela, “Melancolía y subjetividad femenina en el diario íntimo de Teresa Wilms Montt”, Tesis para el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. *Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos*, Universidad de Chile, Junio 2007.

Zambrano, María, *Algunos lugares de la poesía*, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

Zondek, Verónica, “Locas Mujeres” en *Gabriela Mistral, Locas Mujeres*, Ediciones LOM, Libros del Ciudadano, Santiago de Chile, 2014.

Fotografía de la portada disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-70114.html>