



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dottorato di ricerca in Letterature Ispanoamericane
Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società
Ciclo XXIV (A.A. 2010/ 2011)**

“Diarios” públicos y privados:

Juana Manuela Gorriti y Teresa Wilms Montt

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA:
Lingua e Letteratura Ispanoamericane - L-LIN/06**

Tesi di dottorato di ALESSANDRA PELIZZARO, Matricola 955638

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa ENRICA VILLARI

Tutore del Dottorando

Prof.ssa SUSANNA REGAZZONI

Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1	8
LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA	8
1.1 Género de frontera	13
1.2 La metáfora del lenguaje	16
1.3 Lenguaje y escritura	22
1.4. El diario.....	30
1.4.1 Fragmentos de identidad	37
CAPÍTULO 2	42
ESCRITURA, MEMORIA Y VOZ.....	42
2.1. Escritura como formación del logos	43
2.2. Escritura como huella de memoria	49
2.3. Escritura y voz como lenguaje de y en contra de la muerte ...	56
CAPÍTULO 3	62
JUANA MANUELA GORRITI	62
3.1. Fragmentos de vida entre público y privado	64
3.2. <i>Lo íntimo</i>	71

CAPÍTULO 4	102
TERESA WILMS MONTT.....	102
4.1. Entre Chile y Europa	104
4.2. Los diarios de Teresa Wilms Montt	125
4.3 Algunas referencias en <i>Inquietudes Sentimentales</i>	146
CONCLUSIONES	160
BIBLIOGRAFÍA.....	170
Obras.....	170
Crítica sobre Juana Manuela Gorriti	171
Crítica sobre Teresa Wilms Montt	174
Crítica general	177

En la historia, la memoria y el olvido.
En la memoria y el olvido, la vida.
Pero escribir la vida es otra historia.
Inconclusión.¹

Paul Ricoeur

[...] mis recuerdos no son los vuestros.
No se pueden transferir los recuerdos a la memoria de otro.²

Paul Ricoeur

¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 660.

² *Ibíd.*, p. 125.

Introducción

Comparar dos autoras como Juana Manuela Gorriti y Teresa Wilms Montt es, sin duda, una tarea difícil: la primera es una de las escritoras argentinas más populares del siglo XIX, gracias a su historia inusual para la época, su vivaz temperamento y su extensa obra literaria; la segunda es una poetisa chilena, con una existencia desdichada y una trágica muerte, amada en vida, sin embargo olvidada por la crítica durante muchos años.

Mi propuesta de estudio analiza algunos rasgos teóricos alrededor de la autobiografía y, de manera más detallada, el análisis de *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti, publicado póstumo en 1893, y el diario personal de Teresa Wilms Montt, recogido después de su muerte y divulgado por Ruth González Vergara por completo sólo en 1993.

Hay que señalar también como ambas estas obras han recibido poca atención por la crítica. Por lo que concierne a *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti, el motivo puede ser atribuido a la extensa producción literaria que la autora publicó en vida. Mientras que en el caso de Teresa Wilms Montt, el olvido ha sido no sólo por los diarios, sino también por todas las obras que la autora dio a la prensa durante su corta existencia.

Puesto que la escritura de uno mismo emerge como género de frontera difícilmente determinable, los dos libros son ejemplos de “diarios” que pertenecen a la escritura en primera persona. A este propósito la primera parte de la tesis se propone analizar los estudios y fundamentos teóricos más importantes sobre la autobiografía y señalar las diferentes posiciones de la crítica, empezando por las consideraciones de Philippe Lejeune y explorando los pensamientos de Derrida y Paul De Man.

El primer capítulo, titulado “La escritura autobiográfica”, trata los rasgos distintivos de la escritura diarista. Se acepta como dato indiscutible el hecho de que al hablar de autobiografía se pone énfasis en los tres lexemas que componen su etimología, es decir, *vida*, *escritura* y *Yo*. El estudio se centra en la perspectiva derridiana que considera como cada escrito autobiográfico se relata siempre en manera imprescindible con la presencia del Otro, para expresarse a sí mismo. Precisamente en consideración de las relaciones con los demás, se revela significativo el concepto del filósofo Paul de Man sobre la autobiografía como prosopopeya³ que simboliza aquel rostro intangible en el que el autor se inmortaliza. De esa manera, el lenguaje cambia y transforma experiencias y acontecimientos pasados, casi recreando la vida a través del texto, y, como subraya María Zambrano, la vida no se expresa si no para transformarse⁴. Aspecto fundamental de la escritura del Yo es la relación entre lenguaje y escritura para demostrar como esta última permite una diferente correspondencia con el tiempo porque nos deja superar tiempo y espacio para dar voz a nuestra aspiración de perdurar. El diario, objeto de nuestro estudio, se propone como la forma de escritura más idónea para transmitir los acontecimientos de la vida real y confirmar la individualidad irrepetible de cada existencia. Sobre esta idea aparece también determinante el concepto de identidad personal y narrativa expresado por Ricoeur, que afirma que la narración es la forma en que el Yo se revela y se constituye: parece que quien “Yo soy” es el resultado de lo que hago, y que este “hacer” se crea en términos de acciones, tanto en los actos de habla como en los actos narrativos. De ese modo, la creación de la identidad de un sujeto se genera en la escritura donde el sujeto aparece constituido al mismo tiempo como lector y como escritor de su propia existencia.

³ De Man Paul, “La autobiografía como desfiguración”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, N° Extra 29, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, p. 116.

⁴ María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004, p. 38.

A continuación en el capítulo 2, titulado “Escritura, memoria y voz”, se investiga la correlación entre escritura y memoria con el objetivo de exponer brevemente el concepto de *logos* desde Platón hasta Emilio Lledó. De hecho como afirma el filósofo español, es la memoria la que define la diferencia entre oralidad y escritura⁵, porque esta se configura como un elemento que permite al individuo crear su subjetividad en la historia. La escritura se entrelaza sucesivamente con el concepto de la memoria porque refleja el intento de preservar y mantener el pasado y le permite al individuo construirse en una continua evolución y transmitir su identidad en el porvenir.

Sucesivamente, la segunda parte (capítulos 3 y 4) recoge y finaliza las reflexiones y observaciones sobre ambas autoras y las obras examinadas. Después de un breve perfil biográfico sobre Juana Manuela Gorriti (1816-1892), el tercer capítulo se centra en el diario *Lo íntimo*, publicado póstumo y escrito, pero no revisado, por la autora para ser publicado. Se trata de un texto sumamente moderno por su capacidad de recoger tipologías narrativas distintas. De hecho, Juana Manuela Gorriti omite intencionalmente los episodios de su vida privada, y selecciona acontecimientos y sucesos que considera adecuados para convertirse en públicos. El intento principal será poner en evidencia la relación de la escritura de Juana Manuela Gorriti con la historia y la comparación entre espacio público y privado. A través de la escritura, la autora argentina narra su presencia personal, que es también su presencia histórica y de los personajes con los que vivió y conoció. El estudio se propone explicar las características distintivas de su identidad femenina, dividida por un lado entre el hogar y el matrimonio, y, por otro, entre la sociedad y la patria.

El cuarto capítulo trata de manera más extensa la biografía de Teresa Wilms Montt (1893-1921) y su diario personal. Nos enfrentamos

⁵ Emilio Lledó, *Palabras entrevistas. Treinta y siete conversaciones*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 217-218.

aquí con una mujer que vive su existencia en frágil equilibrio entre espacio privado y espacio público, víctima de abusos institucionalizados, tales como el encarcelamiento en el convento por haber sido infiel, la participación en la vida política e intelectual de la época. Teresa Wilms Montt siempre intentó marcar su presencia en la sociedad como mujer y como intelectual, negándose el papel de madre y esposa. La confesión, como explica María Zambrano, es el lenguaje del sujeto como tal⁶, es un acto en que el sujeto se revela a sí mismo porque tiene horror de su ser despedazado y confuso. De hecho, para Teresa Wilms Montt la escritura totalmente íntima y personal se convierte en el espacio privado por excelencia, el lugar en el que la autora pone de manifiesto sus pensamientos, imágenes y emociones. El diario se transforma en una forma de exilio del mundo exterior, el espacio público no está previsto ni contemplado, surge sólo la subjetividad y su malestar. En el acto de narrarse, la autora señala su presencia, marcando el flujo del tiempo a través de la inscripción de las fechas puestas en el diario. El acto de imprimir el tiempo le da la oportunidad de mantener una huella de su vivir y crear las condiciones de eternidad.

Además de señalar la actualidad y modernidad de los dos textos muy poco estudiados, este trabajo se propone el objetivo de comprobar las diferencias substanciales y también algunas características comunes entre ambas autoras, sobre todo en relación al enfoque diferente que tienen sobre la escritura, la vida, la sociedad y el papel de la mujer.

⁶ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., p. 29.

Capítulo 1

La escritura autobiográfica

¿Dentro de sí cabe también vagar?⁷

María Zambrano

⁷ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob.cit., p.67.

La escritura sobre sí mismo mediante diarios, cuadernos o apuntes ocasionales, siempre ha sido la experiencia literaria más difusa y practicada, y ha dado también origen al diario moderno. La escritura confesional florece como género propio de la cultura occidental y surge en momentos de transiciones y pasos históricos y culturales en los que se producen cambios decisivos, así que el hombre se percibe aislado y en crisis. La escritura autobiográfica implica, a menudo, un encerrarse en sí mismo/a, pero al mismo tiempo expresa la necesidad de comunicar la propia existencia y unicidad, por lo que se consigue así la posibilidad de transformar el espacio privado en público. Cada forma de escrito autobiográfico quiere transferir la memoria de la vida a la escritura, para descubrirse. Así lo señala Gusdorf, la autobiografía no es un género literario, sino un acto de conocimiento de sí mismo:

Toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación; no nos presenta al personaje visto desde fuera, en su comportamiento visible, sino la persona en su intimidad, no tal como fue, o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido.⁸

Además, para Georges Gusdorf la autobiografía aparece como expresión del individualismo del hombre occidental que quiere dar cuenta de sí mismo; la considera como obra de *edificación* del Yo, ya que permite una reinterpretación del sujeto no solo a través de los acontecimientos sino a través de una trascendencia histórica. En efecto, como declara María Zambrano: “El alma no puede estar en sí, pues en la vida está el salir de sí, el no bastarse a sí misma, el ser trascendente”⁹. De ese modo, la autobiografía se puede definir como un tipo de escritura que, a través de

⁸ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, N° Extra 29, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, pp. 16-17.

⁹ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob.cit., p. 44.

una construcción narrativa de uno mismo, da voz a pensamientos o acontecimientos retrospectivos, en el que narrador y protagonista son la misma entidad.

De forma unánime la crítica tiende a colocar los orígenes de las primeras formas de autobiografía en la época cristiana, cuando la toma de conciencia se convierte en un aspecto adquirido y codificado. La contribución del cristianismo se percibe hasta el renacimiento a través de un constante desarrollo de algunos aportes imprescindibles como la obra agustiniana, la escritura de las epístolas, las hagiografías o el ejercicio del intimismo como forma de perfeccionamiento. En ese sentido, Foucault¹⁰, en su estudio sobre la escritura de uno mismo, se refiere a la *Vita Antonii* de Atanasio y revela cómo la transcripción de pensamientos y acciones se consideraba una actividad indispensable en la vida ascética. La conciencia y la narración de la propia fragilidad, si están dirigidas como confesión hacia el Otro, permiten la propia catarsis¹¹. Así, el cuaderno de notas es por el solitario, lo que los otros son por el anacoreta en una comunidad. Exigencia substancial de la confesión es, precisamente, el acto de exponerse a la luz¹²: “La scrittura ha il compito dello sguardo dell’altro, impedisce di peccare in assenza di testimoni, segna e insieme colma un’assenza.”¹³.

¹⁰ Michel Foucault, “La scrittura di sé”, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Volume III, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 202-203.

¹¹ “As personal as they were, the *hypomnemata* must nevertheless not be taken for intimate diaries or for those accounts of spiritual experience (temptations, struggles, falls, and victories) which can be found in later Christian literature. They do not constitute an “account of oneself.”; their objective is not to bring the *arcana conscientiae* to light, the confession of which – be it oral or written – has a purifying value.” “Interview with Michel Foucault” en Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon, 1984, pp. 363-365.

¹² María Zambrano, ob. cit., p.45.

¹³ Paola Mildonian, *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 49.

Como recuerda Eakin¹⁴, el reflejo textual del Yo muda, obviamente, en las diversas épocas, en correspondencia a los acontecimientos históricos, sociales y culturales en que la literatura del alma se manifiesta y desenvuelve. En efecto, a finales del siglo XVIII, las condiciones sociales cambian y sufren una fuerte transformación que hará surgir el individualismo, por lo que se impulsa el desarrollo de los escritos autobiográficos de una manera totalmente distinta. En 1782, Jean-Jacques Rousseau publica las *Confesiones*, texto unánimemente considerado como primera autobiografía europea que sintetiza y encarna los ideales de la sociedad de aquel período histórico y sondea las bases de la nueva escritura del Yo. La vida literaria, expresada en contextos imaginativos, empieza con las confesiones de Rousseau, con el cuento de la vida solitaria de un corazón que se recrea en su historia¹⁵. Como señala Philippe Lejeune:

[...] existe una correlación entre el desarrollo de la literatura autobiográfica y el ascenso de una nueva clase dominante, la burguesía, de la misma manera que el género literario de las memorias ha estado íntimamente relacionado con la evolución del sistema feudal.¹⁶

El romanticismo abre el camino hacia la modernidad y pone en el centro al individuo, con sus conflictos y el personal malestar e insatisfacción que éste vive frente a la existencia, entre el deseo de dar cobijo a las aspiraciones individuales más profundas y las restricciones impuestas por la sociedad. De ese modo, se privilegia una escritura autobiográfica que hace que el fragmento sea su característica substancial. Identidad e historia del corazón son los supuestos del romanticismo que encuentra, en el género confesional, su mejor condición expresiva. El

¹⁴ Paul Eakin, "Introducción", en Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 30.

¹⁵ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., pp. 86-89.

¹⁶ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, ob. cit., p. 311.

individualismo marca la distancia entre lo público y lo privado de manera preponderante y hace irrumpir un subjetivismo radical en la existencia humana. Así como afirma Canavesi:

[...] l'impulso all'introspezione (messo in moto da Puritanesimo e Pietismo) unito al bisogno di un rinnovamento del linguaggio, a sua volta legato alla ricerca e all'esigenza dell'originalità, trovano, con la stagione romantica, terreno fertilissimo.¹⁷

De esa manera, entre los siglos XVIII y XIX se observa una fuerte expansión del diario íntimo, tal vez más por la ambición de incluir en la narrativa nuevas experimentaciones capaces de transmitir los aspectos más personales de la vida humana.

¹⁷ Angelo Canavesi, "Introduzione", en Elena Agazzi, Angelo Canavesi (eds.), *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, Udine, Campanotto Editore, 1992, p. 14.

1.1 Género de frontera

Aceptando como dato innegable el hecho que hablando de autobiografía se pone el énfasis en los tres lexemas que componen su etimología, es decir, vida, βιοζ, escritura, γραφη, y Yo, αυτοζ, (uno mismo), parece correcto no precisar una definición unívoca en cuanto los componentes internos y los factores externos que la determinan están sujetos a evoluciones constantes. Hecho demostrado cuando se revisan los estudios más importantes que han tratado de dar interpretaciones, a veces discordantes, sobre la definición de la literatura del Yo. En efecto, uno de los problemas que ha tenido que afrontar la crítica, sobre este tipo de escritura, son la ubicación y la definición en un género literario determinado, la noción de sujeto y su referencialidad. Tal como declara Puertas Moya:

[...] la novedad que reporta la autobiografía como género (y que se refleja en todas sus modalidades) es el replanteamiento de las relaciones extratextuales o de referencialidad, por lo que sólo fuera del texto podrá encontrarse la respuesta a la veracidad o falsedad de lo que se narra.¹⁸

Algunos críticos se oponen o dudan considerar la autobiografía como género literario, otros opinan que toda forma de escritura literaria es también autobiográfica, pero lo que es importante señalar es que, como afirma Georges May “aún no ha llegado el momento de formular una

¹⁸ Francisco Ernesto Puertas Moya, “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 14, 2005, p. 304.

definición, precisa, completa y universalmente aceptada de la autobiografía”¹⁹.

En 1975 el crítico francés Philippe Lejeune publica *El pacto autobiográfico*, obra que defiende la categoría de género para la autobiografía, ya que la define como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”²⁰ Según Lejeune, en la escritura del Yo hay cuatro elementos presentes: la vida individual o la historia de una personalidad, la identidad de autor y narrador que corresponde con una persona real, la perspectiva retrospectiva del relato y la forma del lenguaje como relato en prosa. De ese modo, el elemento esencial que enlaza las autobiografías, los diarios, las memorias es la identidad entre narrador, autor real y personaje central, o lo que Lejeune define “pacto autobiográfico”. A través de este pacto se establece un “contrato de lectura” entre autor y lector, fundado sobre la identidad del nombre y el compromiso, que el autor asume, a decir la verdad. Así, según afirma Lejeune, la autobiografía consigue el carácter ético, la reivindicación de la sinceridad exigida por el pacto suscrito entre el autor que se empeña en referir la verdad y el lector que interpreta lo que lee como realidad. Lejeune comprende que algunos subgéneros autobiográficos no tienen estas condiciones como, por ejemplo, el diario íntimo que no posee la visión retrospectiva del relato, pero que necesita el orden cronológico. Según Lejeune, el nombre es “garante de la unidad de nuestra multiplicidad”²¹ y, a través de la firma, representa y vincula el Yo individual de quien escribe. La importancia del nombre reside exactamente en asegurar veracidad, a través de la firma, del Yo que se representa, y así se autentifica su existencia y su individualidad. De hecho, como subraya justamente Paola Mildonian:

¹⁹ George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p.12.

²⁰ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, ob. cit., 1994, p. 50.

²¹ *Ibid.*, p. 93.

[...] l'orizzonte d'attesa che l'opera autobiografica dischiude nell'atto stesso della sua scrittura, così come l'orizzonte d'esperienza a cui è destinata, difficilmente potranno prendere avvio dalla semplice constatazione anagrafica di una identità, dalla verifica della "legalità" di una "firma".²²

Un año más tarde, en 1976, Elisabeth Bruss²³ se propone como objetivo evaluar el género literario, no como un hecho abstracto, sino más bien como un acto históricamente contextualizado. Pero después de la teoría de Lejeune, la crítica se impone con una interpretación diferente, especialmente sobre el carácter referencial de la autobiografía: por un lado los teóricos estructuralistas, como Lejeune y Bruss, defienden la referencialidad de la autobiografía y la consideran como una interpretación de la experiencia individual que apoya su base sobre el pacto autobiográfico entre autor y lector, y, por otro, los teóricos deconstruccionistas, como Derrida, De Man, Barthes, que insisten en afirmar que "toda narración de un yo es una forma de ficcionalización"²⁴ y, por tanto, la historia comunicada por la autobiografía aparece siempre como imaginaria porque no tiene la capacidad de transmitir la realidad del pasado.

²² Paola Mildonian, *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, ob. cit., p. 16.

²³ Elisabeth Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore-London, The John Hopkins UP, 1976, p. 7.

²⁴ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 24-25.

1.2 La metáfora del lenguaje

En 1979 Paul De Man publica el artículo “La autobiografía como desfiguración” en el cual afirma que

[...] la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma. [...]. La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto.²⁵

El filósofo critica la posición de Lejeune porque éste declara que la identidad de la autobiografía se funda sobre un contrato, es decir, en actos de habla y no en metáforas. Por lo tanto, De Man niega la subsistencia de pacto autobiográfico al reconocer la imposibilidad de establecer una relación de identidad o semejanza entre los cuatro elementos indicados por Lejeune, y, sobre todo, porque “la distinción entre autor y lector es una de las falsas distinciones que la lectura pone en evidencia.”²⁶ El lector cambia de papel y ocupa una posición central, convirtiéndose en juez que comprueba la firma, es decir, la autenticidad del autor²⁷.

En consonancia con De Man, Derrida sostiene que la firma del autor permite solo certificar la presencia del destinatario del texto, o sea, el lector que surge a instancia simbólica. De esa manera Derrida quiere subrayar como, desde siempre, la autobiografía es *Otobiographie*²⁸, es decir cada escrito autobiográfico se relata siempre en manera imprescindible con la presencia del Otro, para expresarse a sí mismo.

²⁵ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, ob. cit., pp. 113-114.

²⁶ Paul de Man, *Alegorías de la lectura: El lenguaje figurado en Rousseau, Rilke, Nietzsche y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 31.

²⁷ Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración”, ob. cit., p.114.

²⁸ Jacques Derrida, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Padova, Il Poligrafo, 1993, pp. 26-27.

El Yo se convierte en principio fundamental de la referencialidad autobiográfica a través de la vida que describe; en esta referencia a sí mismo, el narrador se identifica con el personaje: intercambia los papeles y conserva la misma personalidad. El sujeto existe sólo como efecto del lenguaje, construye el texto y el texto constituye el sujeto en una interrelación continua entre diferenciación y similitud. Así pues, como explica María Zambrano, la confesión es el lenguaje del sujeto como tal, es un acto en que el sujeto se revela a sí mismo porque se horroriza de su ser despedazado y confuso: “El que se autonovela objetiva su fracaso, su ser a medias y se recrea en él, sin trascenderlo más que en el tiempo virtual del arte [...]”.²⁹ De esa manera, la autobiografía, según Paul de Man, crea una máscara bajo la que se cela el escritor y que altera el entendimiento de su intimidad; por tanto, motiva una desfiguración que resulta ser limitante para expresarse pero que le permite dirigirse hacia el otro Yo escondido en sí mismo. Paul De Man lo explica así:

La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo: *prósopon poiein*: conferir una máscara o un rostro (*prósopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, y por su mediación, un nombre [...] resulta tan inteligible y memorable como un rostro.³⁰

La autobiografía interpretada como prosopopeya³¹ quiere simbolizar aquel rostro intangible, accesible solo por medio del lenguaje, en el que el autor se inmortaliza. A través de la prosopopeya surge la máscara que oculta la identidad real y que no permite la referencialidad. En este tropo

²⁹ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., p. 29.

³⁰ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, ob. cit., p. 116.

³¹ “L’etimologia di *prósopon* - *πρόσωπον* - (da *prós*=‘accanto’ + *apum/appum*=la ‘parte alta di qualcosa’) spiega come la parola possa essere stata impiegata senza difficoltà per indicare il ‘capo’ dell’uomo (Aristotele), il ‘volto’ (nei *Septuaginta* e ancora prima nella tradizione veterotestamentaria) e la ‘maschera’ dell’attore che coprendo il viso sta pure in ‘alto’ rispetto alla figura umana.” Osvaldo Sacchi, “Phersu/Persona? Contributo per un’etimologia di *prósopon*”, *Tradizione Romana*, N. 9 - 2010.

conviven sin relacionarse el Yo que fue y el Yo que es. El sujeto se revela en la autobiografía a través del lenguaje, como metáfora y como carencia, y adquiere una función sustitutiva que no permite representar al sujeto sino su “semejanza”. De Man revela como punto central de la autobiografía el no transmitir un conocimiento de sí mismo, sino comunicar “la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas.”³²

En el texto el autor se desfigura y se recrea a sí mismo dando una imagen diferente y falseando su retrato: las palabras substituyen, inventan y falsifican el Yo, que adquiere de esa manera la forma de antifaz en la escena de la vida. El lenguaje aparece con su doble intención conflictiva: por un lado, la necesidad de hablar de sí mismo, y por el Otro, la imposibilidad de remitir a un yo dentro sus fronteras, si no a través de la máscara o desfigurándose. Por esta razón, según Paul de Man:

[...] la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.³³

La autobiografía restaura y desfigura un Yo que no puede figurarse a sí mismo sin incluir al Otro, al lector partícipe en el camino hacia la búsqueda de la subjetividad. Como sostiene Paola Mildonian, en los diarios la ausencia de la estructura narrativa introduce un elemento doblemente siniestro. En efecto, según De Man, el autor se revela sujeto y objeto del propio entendimiento y, de ese modo, se manifiesta una ilusión producida por las estructuras retóricas creadas por el lenguaje: “il diarista

³² Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, ob. cit., p. 114.

³³ *Ibid.*, p. 118.

è scandalosamente cosciente della finzione e dello sdoppiamento che comporta la sua scrittura.”³⁴.

Escribir la propia vida significa revelarse, exteriorizar el rostro a los demás, metaforizar experiencias, sentimientos a través de la escritura permitiendo así bloquear en la historia el propio destino. James Olney ve en la autobiografía una metáfora del Yo y afirma que el autor, a través de su escritura personal da sentido a su vida al metaforizar todos los acontecimientos, personas, sensaciones y hechos que la componen. Según Olney “no es posible establecer una definición preceptiva de la autobiografía ni imponerle de forma alguna posibles limitaciones genéricas”³⁵. Olney explora sobre todo las relaciones entre memoria y existencia vivida dentro del texto, aspectos difíciles de entrecruzar, porque los recuerdos personales ocurren en el presente de la escritura, mientras que la vida se llevó a cabo en el pasado. El lenguaje, para Olney, es un instrumento que permite conseguir el conocimiento del Yo, posición en antítesis a la de Paul de Man, que considera el lenguaje en su forma privativa, “despojadora del entendimiento” y que deja al autor mudo y sin voz. No se puede considerar el lenguaje sólo como un medio:

[...] sino que su carácter de mediador entre sujeto y texto y entre éste y lector nos obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal.³⁶

La escritura sirve al sujeto para organizar y reproducir el pasado: en la acción de hacer memoria el sujeto se recrea y modifica su vida pasada confiriéndole significado. El lenguaje cambia y transforma experiencias y acontecimientos pasados, casi recreando la vida a través del texto, y como

³⁴ Paola Mildonian, *Alterege, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, ob. cit., p. 30.

³⁵ Olney James, “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, en *Anthropos*, ob. cit., p. 34.

³⁶ Ángel Loureiro, “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Anthropos*, ob. cit., p. 2.

subraya María Zambrano, la vida no se expresa sino para transformarse³⁷. Por medio de la memoria y a través de la escritura se actúa una metaforización de la caducidad de la vida dilatada y fosilizada que permite revivir recuerdos y pasado hacia un deseo de eternidad. El autor se oculta bajo una máscara inmortal, el rostro invisible al que De Man imputa el acceso privilegiado a través del cual el autor consigue dar voz a su intimidad, reflejo especular y dinámico de su vida. Tal como afirma José María Yvancos Pozuelo, el discurso autobiográfico se encuentra como género fronterizo entre el discurso histórico y discurso literario, “línea fronteriza que, en efecto, actúa en la sociedad – y ha actuado – al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autenticador.”³⁸. De esa manera se destruye el límite entre vida y literatura, ambas se recrean la una con la otra. En efecto, el pensamiento crítico de la Modernidad crea un nuevo canon que pone en el centro la transformación, la intercambiabilidad y la compenetración de la literatura en la vida; asume el pasado como argumento de reflexión y análisis privilegiado, y asigna a la escritura del Yo una posición central y constitutiva, génesis de todos los géneros literarios. Por ese motivo Lejeune reflexiona sobre dicho género y afirma lo siguiente:

La autobiografía es el género literario que, por su contenido mismo, señala la confusión entre el autor y la persona, confusión sobre la que está fundada toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII.³⁹

El autor se transforma en sujeto y de esa manera la escritura incorpora su referencia con la vida y con la historia, dando facultad al

³⁷ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., p. 38.

³⁸ José María Yvancos Pozuelo, *De la Autobiografía. Teoría y estilos*, ob. cit., p. 43.

³⁹ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, ob. cit., 1994, p. 73.

lector de reflejarse y trascenderse en las palabras que dibujan la vida de cada ser mortal.

1.3 Lenguaje y escritura

La palabra es la forma con la que el individuo manifiesta la experiencia, la interacción entre el yo y los demás, pero no consigue dejar huella. En el lenguaje hablado, el alma expresa y hace presente de un modo inmediato la existencia humana vivida y expresada en el momento exacto de su actuar. Como explica Walter Ong, ninguna palabra real puede estar presente simultáneamente, en la forma en que lo están las letras de una palabra escrita⁴⁰. La escritura encierra el sonido en una situación que va más allá de su tiempo y espacio, descontextualiza la palabra hablada, la sustrae a la inmediatez del contexto presente y vivo en el que ésta es pronunciada, traslada el discurso del oído a la vista y de esa manera garantiza su legibilidad ilimitadamente. La expresión de la cara de quien cuenta se convierte en un “segundo texto”, así para entender y descifrar el discurso oral se necesita también la vista y, no solo, el oído. El mismo concepto lo expresa Walter Ong cuando afirma que la palabra oral nunca se halla dentro de un contexto simplemente verbal, ya que las palabras habladas siempre constituyen transformaciones de una situación existencial, total, que envuelve el cuerpo invariablemente⁴¹. Al mismo tiempo, como escribe Sini:

L'udito e la voce più che un incontro sono una provenienza (dal mondo), un'invasione del fuori e dall'altrove che circonda il punto impercettibile del Sé udente. Nel suono è l'altrove che parla e la voce è sempre voce dell'Altro. È solo tramite le complesse gestualità della comunicazione e del

⁴⁰ Walter Ong, *Interfacce della parola*, Milano, Il Mulino, 1989, p. 30.

⁴¹ Walter Ong, *Oralidad y escritura*, México, Fondo de cultura económica, 2006, p. 87.

discorso che l'Altro viene «impropriato» (reso proprio dalla risposta dell'Altro).⁴²

La palabra, como destino principal de la voz, da forma al presente y a su existir porque favorece la continuidad con la vida. La palabra oral forma parte de un presente existencial efectivo, mientras que la palabra escrita queda aislada del contexto. La voz, de hecho, asegura una visibilidad completa del elemento expresivo e impide la pérdida de sentido que se da en la escritura. A través de la palabra, el ser humano manifiesta la experiencia y da voz a la interacción entre sí y el mundo: “Y esto es la confesión: palabra a viva voz”⁴³. Hablar presupone una acción y cada acción se produce siempre en una situación precisa y en un determinado contexto de experiencia. El lenguaje es el código a través del cual se explicita el conocimiento. A través de la experiencia se asume la posibilidad de conocer. Así pues, en el momento en que se consigue el saber, hay que fijarlo en la memoria. El lenguaje verbal es, por antonomasia, la forma privilegiada de comunicación del ser humano, pero la escritura nace por la exigencia de describir mejor reflexiones, ideas, sentimientos y pensamientos, o como afirma Ong, la escritura estructura el pensamiento⁴⁴ e influye profundamente en la conciencia porque solo la palabra, una vez escrita, adquiere la forma de un signo o instrumento permanente para indicar o explicar cosas.

Graziano Lingua⁴⁵, en su introducción al libro que recoge algunos ensayos de Pavel Florenkij sobre el significado de la palabra, resume una reflexión del autor sobre el doble elemento que caracteriza la palabra: según el filósofo alemán Humboldt el ser humano es creador del lenguaje, y éste toma voz gracias a la propia vida espiritual; por una parte, el

⁴² Carlo Sini, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992, p. 77.

⁴³ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., p. 26

⁴⁴ Walter Ong, *Oralidad y escritura*, ob. cit., p. 87.

⁴⁵ Graziano Lingua, introducción, *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa, 2003, pp.14-15.

lenguaje aparece como un acto libre e instantáneo, pero por la otra, la historia ofrece al individuo las palabras como algo de ya creado y absoluto porque son fruto del pasado. Según Florenkij, el lenguaje representa ambos elementos al mismo tiempo: el sujeto es creador pero el lenguaje es también patrimonio monumental del mundo.

Este es también el motivo por que la escritura quiere preservar de la muerte los diálogos de la vida, aunque no pueda representar las mismas personas y los mismos momentos de la vida presente. Como subraya Walter Ong, la escritura perpetúa su existencia, incluso en el tiempo futuro, y por ello sobrevive. Pero esta supervivencia se actúa solo a través de la muerte. Así pues, las palabras escritas son inertes y nunca podrán ser palabras reales; como el mismo Walter Ong señala, la escritura continúa su existencia también en el tiempo futuro, y en ese sentido permanece y sobrevive. La escritura “vive”, afirma Walter Ong, solo de manera póstuma y solo si quien vive sabe hallarle un lugar en su vida. Si esto sucede, las palabras leídas pueden ser puestas en una situación histórica diferente a aquella en la que fueron “fijadas” por primera vez.⁴⁶

Como explica Derrida, la verdad se hace “presente”⁴⁷ de manera directa en el discurso oral, mientras que en el discurso escrito la verdad se oculta entre líneas, el texto se hace huella. Solo “deconstruyendo” los textos, se puede comprender que el texto recoge únicamente las huellas del ser. El tiempo, de inerte, se transforma en tiempo de escritura y la escritura representa un modo de paliar dicha soledad y comunicarse con un interlocutor ideal que puede recoger sus confesiones y su necesidad de escribir. Pero también la escritura se manifiesta como diálogo. El *logos*, como Lledó reitera en repetidas ocasiones, es lo que nos permite posicionarnos en relación a los demás y, por tanto, es en realidad siempre

⁴⁶ Cfr. Walter Ong, *Interfacce della parola*, ob.cit., pp. 250-251.

⁴⁷ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento y contexto”, (Montreal, 1971) en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.

diálogo, incluso en ausencia de un interlocutor, ya que implica la búsqueda constante de una respuesta. En esa línea, Derrida afirma que:

Se escribe para comunicar algo a los ausentes. La ausencia del emisor, del destinatario, en la señal que aquél abandona, que se separa de él y continúa produciendo efectos más allá de su presencia y de la actualidad presente de su querer decir, incluso más allá de su misma vida, esta ausencia que pertenece, sin embargo, a la estructura de toda escritura.⁴⁸

Lledó, al igual que muchos críticos⁴⁹, retoma el pasaje del *Fedro* platónico donde se estudia el debate sobre la memoria y el olvido en relación con la escritura, y donde se da la oposición entre lenguaje oral y lenguaje escrito. Para explicar esta oposición Sócrates cuenta el mito del rey egipcio Thamus que no acepta el don de la escritura, ofrecido por el dios Theuth, porque considera que la escritura es inferior a la palabra. Mientras Theuth llama el arte de las letras, “fármaco de la memoria y de la sabiduría.”⁵⁰, Thamus tiene una opinión contraria, y así contesta:

¡Oh artificiosísimos Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio.⁵¹

⁴⁸ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento y contexto”, ob.cit., pp. 347-372.

⁴⁹ Hay que recordar a Ricoeur, Foucault, Derrida, Sini, Le Goff que han utilizado el mito platónico para reflejar sobre la relación entre escritura y memoria, y entre lenguaje escrito y lenguaje oral.

⁵⁰ Platón, *Fedro, Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Medina y Navarro editores, 1871, 274e, p.341. Edición Electrónica en español de www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS - http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Fedro.pdf.

⁵¹ *Ibid.*, 274e-275a, p. 341.

Según Lledó, Thamus quería decir que: “la memoria no se constituye en la objetividad de la escritura, sino en la subjetividad de la conciencia”⁵². El monólogo socrático subraya la importancia de la oralidad y revela que la única función de la escritura es la de evocar cosas a la memoria. La escritura indica la ausencia tanto de un interlocutor como de la realidad del pasado. Pero el pasado está presente, como un signo de la ausencia. Aunque ya no es, “ha sido”. Este “haber sido”⁵³ también es el fin de la memoria, la necesidad de reconstruir la historia a través de la huella, de la señal de lo ausente. Derrida, al referirse al mito narrado por Sócrates, señala que en el discurso hablado el alma comunica sin mediación, está presente; en el texto escrito el alma ya no existe, porque el texto escrito vive su propia vida, separado de los que le dieron vida y por lo tanto en una condición de huérfano, pero disponible más allá del tiempo. Derrida subraya dicha distinción con la palabra ‘*différance*’, palabra que adquiere dos significados: ‘*différance*’ en el sentido de que entre el texto y el ser siempre hay una diferencia, algo que nunca podrá llenarse, que puede dejar solo huellas; y ‘*différance*’ en el sentido de diferir y remitir a algo que está ausente en el texto.

La escritura adquiere el papel de huella de la ausencia, porque comunica también lo no dicho del texto escrito, su silencio, y su “iterabilidad” más allá de su emisor. Como bien explica Derrida, una escritura que no es “repetible, legible, reiterable después de la muerte del destinatario no sería una escritura”⁵⁴. Por lo tanto, toda escritura debe poder comunicar en ausencia de todo destinatario, también después de su muerte. Esta ausencia es una ruptura de la presencia, sostenida y

⁵² Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992, p. 114.

⁵³ “Aquello sucedió así: poseemos pues, milagro precioso, una realidad de la cual estamos a cubierto.” Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en *Lo Obvio y lo Obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 29-47.

⁵⁴ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento y contexto”, ob. cit., pp. 347-372.

transmitida en la marca⁵⁵. El lenguaje escrito crea una distancia con el Otro porque no tiene la urgencia y la inmediatez de la presencia del lenguaje hablado: el lenguaje piensa el tiempo y se detiene en las palabras. Pararse a pensar implica una temporalidad diferente. En relación a esto, Carlo Ferrucci señala:

La Confessione conferma di essere una forma di sapere strutturalmente ambivalente e mediatrice, in quanto, al suo stare sospesa tra il tempo della vita e un tempo “altro” e tra l’essere proprio e quello altrui, si aggiunge a questo punto anche il suo essere costituita da un duplice movimento; la fuga da se stessi sulla spinta della disperazione e il recupero di se stessi alla luce di una speranza.⁵⁶

La palabra escrita se narra como un puente entre dos temporalidades que nos permite volver al pasado y, en el río de la memoria, la escritura se sumerge en cada presente del lector. La escritura consiente una relación diferente con el tiempo porque nos permite, como Lledó afirma, superar tiempo y espacio para dar voz a nuestra aspiración de perdurar.

Sócrates explica en *Fedro*⁵⁷ que el filósofo siembra sus semillas en “los jardines de las letras”, pero él debe cuidarse que las letras sirvan a él y a cuantos hayan seguido sus mismas huellas para recoger tesoros de recuerdos para la edad del olvido. Las letras se convierten en semillas perpetuas que se desarrollarán en el porvenir y que ahora avivan nuestra existencia desde la ajena. Escribir es marcar, encarnar, inmortalizar, dejar una huella que ni siquiera la muerte podrá borrar. La escritura del Yo aparece como una victoria sobre el tiempo y esto le permite generar una presencia. Esta unión de presentes supone una huella que aunque

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Carlo Ferrucci, “Introduzione”, en María Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Milano, Mondadori, 1997, p. 8.

⁵⁷ Platón, *Fedro*, ob. cit., 276d, p. 344.

comprende y busca una alteridad, no logra transferir esta presencia/ausencia, es decir la dimensión de la alteridad, porque como afirma Derrida:

L'étranger est infiniment autre puisque par essence aucun enrichissement des profils ne peut me donner la face subjective de son vécu, *de son côté*, tel qu'il est vécu par lui. Jamais ce vécu ne me sera donné en original comme tout ce qui est *mir eigenes*, ce qui m'est *propre*.⁵⁸

Historia y memoria se representan como ineludiblemente atadas, tanto que Ricoeur, citando la obra de Wilhelm Schapp, afirma que el destino de la memoria es, pues, el de “ser enredado en historias”⁵⁹ de sí mismos y de los demás para convertirse en memoria universal: “El estar enredado aparece más bien como la ‘prehistoria’ de la historia narrada, cuyo comienzo lo sigue escogiendo el narrador”⁶⁰.

Justamente Ángel Loureiro subraya la dificultad de aceptar la autobiografía como una modalidad de representar el pasado y señala como la crítica ha alternado entre dos actitudes diferentes a lo largo de los años: el modelo epistemológico que entrega a la autobiografía la función de transcribir la historia de la vida y el modelo performativo que reputa la autobiografía como una autoconstrucción de uno mismo durante el acto de la escritura. Loureiro trata de ir más allá, al afirmar que hay que considerar “la autobiografía no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético”⁶¹. Pero ¿cuál es la afirmación más nueva de Loureiro? El autor propone “que se atienda a una ética de la autoescritura,

⁵⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions Du Seuil, 1967, p. 183.

⁵⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 1995, p. 145.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ángel Loureiro, “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de Literatura Española*, N. 14 (2000-2001), p. 135.

considerada ésta última como un acto que responde y se dirige al otro”. Este es también el concepto de toda la obra del filósofo Lévinas que explica al subrayar cómo el sujeto se constituye como respuesta responsable hacia el Otro⁶². De esa manera, la narración permite que no se actúe el olvido del Otro. Loureiro insiste sobre la importancia del Otro como acto performativo de la autobiografía⁶³: la vida tiene sentido en la construcción de la autobiografía y el texto biográfico crea el significado verdadero de la vida. Aunque se percibe a menudo como inadecuado para transmitir la existencia, siempre se manifiesta como un:

[...] acto singular de autocreación como respuesta, responsabilidad y promesa (de verdad). Como tal, este acto es siempre dialógico, está dirigido al otro, y por lo tanto es siempre intrínsecamente contestable e incompleto.⁶⁴

La escritura se configura esencialmente como una apertura a la realidad, a sí mismos en relación con los demás. Loureiro pone de relieve también la importancia de la alteridad⁶⁵ y subraya que la búsqueda de uno mismo no es tan solo un camino hacia el sujeto sino también un recorrido hacia el Otro. El Yo presupone siempre un Tú en el acto de la escritura al establecer lo que Lejeune denomina “pacto autobiográfico”⁶⁶.

Según Lledó, el ser personifica una construcción consciente de la realidad íntima que establece el núcleo histórico, imprescindible para cada vida humana. De ese modo, la escritura se convierte en el mejor remedio para aliviar la memoria de su débil temporalidad⁶⁷.

⁶² Emmanuel Lévinas, *Dio, la morte e il tempo*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 61.

⁶³ Angel Loureiro, *The ethics of autobiography: replacing the subject in modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000, p. 185.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁵ Angel Loureiro, *The ethics of autobiography: replacing the subject in modern Spain*, ob.cit., p.185.

⁶⁶ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, ob.cit..

⁶⁷ José María Pozuelo Yvancos, *De la Autobiografía. Teoría y estilos*, ob. cit., p. 75.

1.4. El diario

La escritura diarística se distingue de la autobiografía y memorias por la estructura que marca el paso rutinario del tiempo: la fragmentación del día a día narrada a través de apuntes breves, ligados al presente, sintetizan acciones y pensamientos que constituyen y distinguen cada vida humana. La escritura del alma, como *journal intime*⁶⁸, es la forma más antigua y pura de literatura subjetiva, siempre practicada en privado y que, por este motivo, se diferencia de la autobiografía que puede considerarse como una forma moderna de presentación del Yo con especificidades propias. La autobiografía ofrece una ordenación y revalorización del pasado desde la perspectiva del presente, mientras que el diario se caracteriza por la escritura momentánea de la vida presente que permite exteriorizar los espacios más recónditos del Yo escritor. Es interesante apreciar la diferenciación que hace Gusdorf entre diario íntimo y autobiografía: considera el primero como la forma de escritura más idónea para transmitir los acontecimientos de la vida real sin que se pierda su espontaneidad e inmediatez, mientras que la autobiografía trata de representar en perspectiva, sobre todo, los acontecimientos de los otros más que de la vida individual. En relación a ello, George Gusdorf afirma que:

Cada anotación en el diario tiene el valor en sí mismo de ser el reflejo de un momento breve de determinadas situaciones vitales a las que se les atribuye una importancia primordial. Aunque indudablemente un diario extenso revelará el desarrollo

⁶⁸ Como recuerda Picard, la expresión “Journal Intime” aparece por primera vez en el título bajo el cual, en 1882, el editor E. Scherer publicó una parte del diario de Henri Frédéric Amiel. Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N° 4, 1981, pp. 115-122.

de la persona del escritor, lo hará de forma muy diferente a la autobiografía.⁶⁹

Las condiciones mínimas que necesita el diario, según Enric Bou, son “anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria”⁷⁰. Posteriormente añade otros factores substanciales, que son la escritura en primera persona sobre la realidad cotidiana, tal vez monótona y repetida, con una marcada evidencia al presente, en un texto no estructurado⁷¹.

Como la vida se crea día a día, escribir un diario da la posibilidad de retener impresiones, vivencias o reflexiones del quehacer cotidiano que permiten fijar el presente en el tiempo real de la vida, lo vivido en acto, e imprimir una huella de la subjetividad y memoria personal que determinan una vida. En el diario, la escritura cotidiana se refleja como un espejo que obliga al autor a mirarse para narrar su historia. El diario es sobre todo un soliloquio⁷² introspectivo, el diálogo de alguien consigo mismo, una mirada directa y sincera hacia uno mismo, hacia los pensamientos más íntimos y hacia los secretos del alma. En el diario el Yo se hace presente, afirma su nombre propio y certifica una identidad referencial irrefutable. La escritura reflexiva permite dejar la huella de los múltiples Yo a través de sus notas casuales, sus fragmentos fluctuantes y contradictorios, que, ante todo, tienen la función de interrumpir el paso del tiempo “to build a memory out of paper, to create archives from lived experience, to accumulate traces, prevent forgetting, to give life the consistency and

⁶⁹ George Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, ob. cit., p. 21.

⁷⁰ Enric Bou, “El diario: periferia y literatura”, *Revista de Occidente*, 182-183, Julio-Agosto 1996, pp. 124-125.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² “*Soliloquium* è termine agostiniano di derivazione neoplatonica. *Soliloquium* e confessione si rapportano insistentemente col tempo, con la memoria individuale e con la storia”. Paola Mildonian, *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, ob. cit., p. 49.

continuity it lacks.”⁷³. La escritura íntima ofrece la posibilidad de conservar y fijar impresiones de la realidad que se vive día a día, escribir y contar la vida cotidiana a través de reflexiones, opiniones, ideas y comentarios discontinuos y desordenados, sin una estructura establecida y sin la exigencia de unidad orgánica, sin límites formales o de contenido, sin inquietud alguna por su continuidad. Sin lugar a dudas, el diario es la forma que mejor puede representar la imagen del yo, atado en un tiempo y en un espacio que estructuran la subjetividad, como escribe Paola Mildonian:

La colpa del diario sarebbe quella di accorciare pericolosamente la distanza tra letteratura e vita, di mettere a nudo l’alienazione prodotta dalla scrittura. [...] ma non c’è dubbio che spesso, molto spesso, la scrittura del diario sopravanza o addirittura sostituisce la vita.⁷⁴

Debido a su característica principal de fragmentarismo, espontaneidad e intimidad, el diario se erige como un espacio para expresarse en libertad que combina formas, estilos, géneros y lenguajes diferentes. Por esa razón resulta difícil clasificarlo en un género preestablecido. Anna Caballé piensa que:

El diario está libre de acción, de contexto, de limitaciones de estilo. Nada lo sujeta, en efecto, como no sea la necesidad interior de hallar un punto de amarre. Lugar de repliegue, de confinamiento, de preservación del yo, el diario se erige como un espacio privilegiado para exprimir ese indefinible malestar que atenaza el ánimo y «arrojarlo por la borda».⁷⁵

⁷³ Philippe Lejeune, “How do Diaries End?”, *Biography: an Interdisciplinary Quarterly*, 24.1, 2001, p. 107.

⁷⁴ Paola Mildonian, *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, ob. cit., p. 10.

⁷⁵ Anna Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, p. 56.

Pero como subraya Manuel Hierro⁷⁶, puesto que cada diario es la figuración de una personalidad única, cualquier intento de definición será limitante e inaplicable a todos los diarios.

En base al intento o rechazo de publicación se pueden clasificar los diarios en: diario íntimo, privado y confidencial sin intencionalidad de ser publicado; diario privado escrito deliberadamente para ser publicado; diario público escrito con vista a su directa publicación. En esa modalidad de escritura, en la que la necesidad de revelar se sitúa en primer plano, resulta difícil establecer las fronteras entre lo público y lo privado, y por ese motivo se considera determinante la dimensión de la intimidad. Manuel Hierro explica el concepto de intimidad con la definición de José Luis L. Aranguren, es decir, como la correspondencia intrapersonal o intradiálogo, “re-flexión” sobre los propios sentimientos y conciencia, “autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y subjetividad, sintiéndolas como tales”⁷⁷. Las acciones humanas, que, según Carlos Castilla del Pino⁷⁸, se diferencian en íntimas, públicas y privadas, no se distinguen por sí mismas, sino por el contexto en que tienen lugar. Tan solo el sujeto puede contemplar ese espacio íntimo que existe en la medida en que es sujeto consciente de ello y percibe su sentido, mientras que se mantiene invisible ante aquellos que pueden exclusivamente presumirlo. La intimidad pierde su sentido y transparencia, y se destruye en el momento en que se hace pública. La esfera personal y reservada se contrapone al mundo que está afuera, mundo en que el sujeto se representa en manera pública, donde la propia vida se entreteje y cumple con la vida

⁷⁶ Manuel Hierro, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, *Mediatika*, 7, 1999, p. 113.

⁷⁷ José Luis Aranguren, “El ámbito de la intimidad”, en *De la intimidad*, Carlos Castilla del Pino (ed.), Barcelona, Editorial Crítica, 1989, p. 20. (apud Manuel Hierro, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, ob.cit., p.122).

⁷⁸ Carlos Castilla Del Pino, “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente*, 182-183, Julio-Agosto 1996, p.18.

de los demás. Desde su intimidad el sujeto se proyecta hacia el exterior con su máscara oficial, con su personalidad deformada, con un lenguaje construido, adaptado a específicas circunstancias y relaciones donde ninguno puede acceder a lo que el sujeto es íntimamente. La esfera privada coexiste con la esfera pública porque ambas permiten al individuo realizar su intimidad y construir la vida a través de las experiencias vividas y compartidas en el espacio público y personal. Intimidad, sinceridad y autenticidad son las características que marcan el género del diario que se convierte en un espejo que “lo desvela y confronta con el sujeto que es y actúa en público. Deja al descubierto el ser que íntimamente es y el que en público (a)parece.”⁷⁹. Esta será también la primera característica distintiva entre el diario *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti, escrito con voluntad de publicación, aunque póstuma, y los diarios de Teresa Wilms Montt, escritos en secreta intimidad y publicados después de su muerte.

La escritura íntima permite compartir la propia soledad y adquiere una función catártica y de salvación, a través del monólogo de un ser consigo mismo hacia el vacío. El Yo no puede autodefinirse, si no a través del diálogo que, en el diario, permanece suspendido. Como subraya Paola Mildonian:

Caro diario, è la formula della completa solitudine dello scrivente dinanzi a pagine bianche che esigono tracce (e non tracciati) di vita, per subito richiudersi su se stesse: alienando le parole, sottraendole per sempre al soggetto, rendendogliele irriconoscibili, ricordando che le strutture del linguaggio e dell’immaginario su cui si è costruita la “coscienza del sé” non ci appartengono né compartiscono i loro misteri. E ciò equivale a dire che nessuno è padrone del suo segreto.⁸⁰

⁷⁹ Manuel Hierro, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo, ob. cit., p.122.

⁸⁰ Paola Mildonian, *Altarego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, ob. cit., p. 21.

El diario puede representar también una actitud de rebelión y disociación del mundo externo, escritura privilegiada por las personas que prefieren poner en la página blanca momentos de la propia vida. Por eso Picard señala como el diario, por su característica de escritura privada, debe considerarse como “a-literatura”⁸¹ en el sentido que no establece un acto de comunicación como todas las formas de escritura que suponen la publicación y divulgación. El diario se convierte en literatura solo en el momento en que se publica: al surgir de la intimidad, el texto rescata la voz y la palabra, es decir, por medio del lenguaje el sujeto revela su experiencia característica, mientras representa a sí mismo y su universo.⁸² La falta de una comunicación evidente hacia el Otro, típica de cada género literario, parece marcar en el diario la concepción de una escritura redactada únicamente para uso personal y que no aspira a ninguna intencionalidad de publicación, incluso póstuma. Como señala Manuel Alberca:

Escribir un diario pensando en su publicación, incluso de manera póstuma, cambia necesariamente la perspectiva del diarista, cambia o modifica su sentido, le hace ser quizá más cauteloso, más trascendental o pretencioso, midiendo las consecuencias que podría desencadenar su versión de los hechos o de sus opiniones en otros y en él mismo. Ésta es posiblemente la contradicción más flagrante del diario, un género lleno de ellas, su deseo de permanecer en secreto y su necesidad implícita de establecer comunicación.⁸³

Esta característica esencial del diario es la que permite definir en manera rigurosa si un texto pertenece a ese género: en efecto, escribir pensando en la publicación excluye desde pronto su atribución a la

⁸¹ Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, ob. cit., p. 116.

⁸² Manuel Hierro, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, ob. cit., p. 104.

⁸³ Manuel Alberca Serrano, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Oiartzun, Sendoa, 2000, p. 39.

escritura íntima, mientras que la publicación póstuma desvela la intimidad más secreta y subjetiva del individuo. La escritura diarística surge como coloquio de la propia conciencia en la descripción del día a día, acentuando su casualidad, sus pensamientos extemporáneos e interminables que a menudo no marcan los hechos de una vida sino lo que, tal vez, puede parecer también insignificante.

El diario se hace voz de la conciencia, y, a través de la escritura, personifica una imagen velada del jardín del Yo. De esa manera se crea una realidad imaginaria, porque el texto trata de reflejar un Yo, sin embargo, utópico. En ese Yo partido y fragmentado se realiza una discordancia entre pensar y no ser, acto que se desenvuelve en la escritura y entre no pensar y ser en la vida, que se despliega a través del flujo de la conciencia.

1.4.1 Fragmentos de identidad

La escritura diarística, precisamente porque se revela como fragmentaria, transmite una proyección de una temporalidad que va más allá del presente y que persigue lograr la construcción de sí mismo. Relatar la propia vida se convierte en un acto fundamental para la comprensión y la elaboración del “quién es”⁸⁴, para afirmarse y reconocerse, y, al mismo tiempo, se intenta encontrar la propia unidad, completa:

Mas también en la confesión se manifiesta el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, transponerlos y encontrar, más allá de ellos, su unidad acabada. Espera, como el que se queja, ser escuchado, espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura⁸⁵.

El diario con su fragmentariedad, tal vez repetitiva y cíclica, permite reproducir la inconstancia y las discontinuidades distintivas de cada vida y del estado de ánimo del autor. Así, el fragmento consiente representar la vida y confirmar la individualidad irrepitible de cada existencia, su unicidad pese a la aparente rutina o tal vez banalidad en que se desarrolla el vivir humano. El fragmentarismo es una característica consustancial e imprescindible, obligatoria en la escritura de diarios, que tal vez impide al autor una dificultad de distanciarse de los hechos narrados. Según Simón Marchán Fiz el fragmento es “el género literario

⁸⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1996, p. 997.

⁸⁵ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., p. 37.

romántico por antonomasia”⁸⁶, como además la propensión a la soledad y búsqueda de individualismo, distintivas también éstas del diario íntimo. Gracias a su característica de fragmentariedad, repetición de expresiones y signos retóricos, la palabra adquiere una eficacia semántica que niega la permanencia del Yo y, al mismo tiempo, siente la incapacidad de formular esta privación a través de las palabras⁸⁷. Los recuerdos propios y ajenos se convierten en elemento narrativo porque la memoria enlaza los hechos pasados con el presente personal y de los demás. Las letras escritas adquieren una forma de supervivencia particular, perduran más que su autor, se hacen transmisoras de aquellas voces destinadas a la muerte que la literatura convierte en algo inexpresable e inquietante. “Ser es ser memoria”⁸⁸, y la memoria se convierte en la única forma de sobrevivir a la muerte; también, como una condición para rescatar nuestra identidad y para seguir viviendo a través de la escritura y dando forma a la identidad de nuestro ser. La escritura hace posible la supervivencia del pensamiento porque procura la posibilidad de transmitir lo que ha sido narrado y preservar la vida del olvido. De esa manera las palabras fijan para siempre la existencia y permanecen vivas mucho después que su autor. Escribir sobre sí mismo significa dar voz a una progresiva conciencia personal y, por tanto, a la propia identidad para “ofrecer la verdadera imagen de sí mismo”⁸⁹.

Si se parte del principio que la identidad está estrictamente relacionada con la memoria, Ricoeur⁹⁰ diferencia la identidad en “mismidad” e “ipseidad”, donde la primera se relaciona con lo que en el individuo es inmutable, es decir, la personalidad, y la segunda subraya el aspecto narrativo que cambia cada vez que el sujeto construye un cuento

⁸⁶ Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 89.

⁸⁷ Paola Mildonian, *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, ob. cit., p. 24.

⁸⁸ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, ob. cit., p. 10.

⁸⁹ Pozuelo Yvancos José María, *De la Autobiografía. Teoría y estilos*, ob. cit., p. 32.

⁹⁰ Paul Ricoeur, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 75-103.

de sí mismo. Se puede añadir que, en el concepto de mismidad, lo invariable está vinculado al pasado, mientras que en la ipseidad está proyectado hacia el porvenir. Como afirma Ricoeur el cómplice del *ipse* siempre es el Otro: el Otro es el mundo y la tradición de que provengo, y que me acoge, pero también con el Otro tengo una relación de dependencia porque es parte constitutiva de mi personalidad. Todo esto genera un intercambio entre sí mismo y el Otro⁹¹. Todos los escritos autobiográficos, íntimos y privados por excelencia, se pueden constituir solo transformándose en público.

La escritura diarística, que aleja y desvía el sujeto de su tejido interpersonal, imposibilita que se establezca una continuidad temporal que atestigüe una identidad. En el espacio cerrado de la escritura y en el tiempo diario ya pasado, la confianza en la identidad se destruye y, en su lugar, se instala una endeble “ipseidad”. La identidad surge también a través de la historia de la vida que es lo que cada uno de nosotros deja detrás, al vivir y actuar y, así, al dar visibilidad al “quién es”. Ricoeur afirma en relación a esto:

Responder a la pregunta “¿quién?”, como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. La identidad del quién no es, pues, ella misma más que una identidad narrativa.⁹²

En Ricoeur la identidad personal y la temporalidad se desarrollan en paralelo con el tema de la narración, por lo que surge el concepto de identidad narrativa, es decir, la capacidad humana de relatarse. De ese modo, para Ricoeur, la narración es la forma en que el Yo se revela y se constituye: parece que quien “Yo soy” es el resultado de lo que hago, y que dicho “hacer” se cree en términos de acciones, tanto en los actos de

⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

⁹² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*, ob.cit., p. 997.

habla como en los actos narrativos. La creación de la identidad de un sujeto se genera en la escritura donde el sujeto aparece constituido en el mismo tiempo como lector y como escritor de su propia vida⁹³. La identidad del personaje, o identidad narrativa, se construye a través la historia narrada, por lo que se puede afirmar que, especialmente en el diario, literatura y vida se confunden y se unen a través de un hilo menudo y sutil que nunca garantiza una división exacta. De esa manera, cada forma textual representa una imagen de la situación del individuo, se hace de esa manera una “metáfora” de la existencia, que resume nuestro estar en el tiempo. Como subraya María Zambrano:

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. [...] o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas.⁹⁴

El autor de un diario quiere dejarse conducir a través del transcurrir mutable e imprevisible paso de los días para expresar la caducidad de los instantes vividos, acontecimientos y pensamientos ocasionales y casuales, al mismo tiempo que los preserva del olvido para reflejar y afirmar lo que se conoce de sí mismos. El diario conduce el pasado hacia un perenne presente, donde la dimensión temporal oscila entre instantes recurrentes e interrumpidos, y se coloca en un espacio fundamentalmente dialógico, que envuelve la participación activa del lector y la representación de momentos reales que, no son historia, pero que representan lo que fue y que ahora ya no es⁹⁵. El tiempo de la escritura y el tiempo de la vida se forman a través de la sucesión del presente narrado: el autor origina su

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob. cit., p. 25.

⁹⁵ Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 39.

destino buscando representarse y construyendo una nueva imagen de sí mismo. A través de la introspección y reflexión sobre los actos cotidianos, el sujeto alcanza en la escritura la conciencia de sí mismo, confiesa rasgos de su vida y proyecta la mirada de lo que se advierte ya como pasado.

Capítulo 2

Escritura, memoria y voz

Écrire, c'est se retirer. [...] S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démuni. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit.⁹⁶

Jacques Derrida

⁹⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 106.

2.1. Escritura como formación del logos

Si se tiene en cuenta la imposibilidad de limitar la frontera entre vida y obra, cada escrito autobiográfico se presenta como el medio para representar la vida de un individuo real ante la presencia del Otro. Las experiencias humanas surgen a través de la memoria y el individuo intenta explicarlas en la escritura. Por ese motivo, se necesita investigar la relación entre *logos* (oralidad) y escritura.

La palabra griega *logos* radica su origen en el verbo *λέγειν* (*léghein*) que significa contar, elegir, enumerar. Con el tiempo, el término ha asumido diferentes significados como pensamiento, relación, causa, explicación, frase, enunciado, definición, argumento, razón, habla, discurso, concepto, palabra o conocimiento. En manera sumaria, se puede definir el *logos* como la palabra que permite la relación entre los seres humanos. Según Platón, el *logos* sirve para expresar verbalmente el pensamiento, *logos* es también la determinación de aquel específico signo que diferencia cada cosa de las otras y la precisa en su realidad definida. El *logos*, dice Platón “es el soplo que el alma exhala por la boca articulándolo”⁹⁷. Mientras que la *dianoia* (διάνοια) es “el diálogo interior del alma, el que tiene consigo mismo sin el auxilio de la voz”⁹⁸, el pensamiento se crea en el silencio del alma. El *logos* no representaba sólo un pensamiento hacia sí mismo sino también una reflexión hacia los otros, o como explica Lledó “razón expresada, reflexión comunicada.”⁹⁹. Mientras que para Platón el *logos* es la razón, para Aristóteles es esencialmente la palabra. En efecto, Aristóteles define el hombre como

⁹⁷ Platón, *Sofista, Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Medina y Navarro editores, 1871, 263e, p.128.

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Emilio Lledó, *Filosofía y lenguaje*, Crítica, Barcelona, 2008, p. 67.

animal dotado de *logos*, un sujeto que a través de la palabra comunica y produce un sonido semántico (*phone semantike*), y animal político, en cuanto el hombre, por su naturaleza, no puede ser sin los otros.¹⁰⁰

Si se reconoce la primacía indiscutible de la oralidad hacia la escritura, Platón hace hincapié en el hecho de que la oralidad es el signo viviente de la investigación escrita en el alma. Bien conocidas son las características que Platón asocia a la escritura: la describe como incapaz de defenderse en caso de críticas y susceptible a interpretaciones erróneas y malentendidas, a causa de su inmovilidad. La escritura, según Platón, tiene solo una función *ipomnemática*, es decir, evoca en la mente, y presupone una participación activa y constructiva de quien lee, pero no es capaz de activar la memoria profunda, la *mneme*¹⁰¹. La escritura aspira organizar el tiempo, los recuerdos, pero con el límite de no poder representar todo lo que constituye el ser humano. La escritura es *eidolon*, imagen del discurso vivo escrito en el alma¹⁰². Por otra parte, la oralidad no puede retirarse de las emociones e imágenes que se viven y no puede reproducir la realidad más íntima, sino que la crea el momento en que la cuenta y la describe.

El ser humano, de hecho, se manifiesta en lo que él dice de sí mismo. Es la memoria, como sostiene Lledó, la que define la diferencia entre oralidad y escritura. Según el autor, en la oralidad la memoria representa el único instrumento de preservación del habla mientras que la escritura extiende la temporalidad del texto y no quiere atesorarlo en la memoria de ninguno. “Y así las letras producen olvido, porque son ellas las portadoras del sentido de la tradición.”¹⁰³ Asimismo, Platón en el

¹⁰⁰ Aristóteles, *Política*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1951, 1252a.

¹⁰¹ Los griegos indicaban la memoria con dos términos, por una parte *menme* para determinar la memoria como lo que parece pasivamente y se convierte en afección (*pathos*) y por otra parte *anamnesis* para indicar la memoria como objeto de una búsqueda consciente, definida como reminiscencia.

¹⁰² Platón, *Fedro*, *Obras Completas*, Tomo II, ob. cit., 278d, 275a, 276a-278-279.

¹⁰³ Pablo García Castillo, “Emilio Lledó: el espejo líquido de las palabras”, *Azafea. Rev. filos.* 5, 2003, pp. 135-160.

Filebo narra la metáfora del libro del alma en que se escriben las palabras de la memoria:

La memoria y los sentidos, concurriendo al mismo objeto con las afecciones que de ellos dependen, escriben, por decirlo así, en nuestras almas ciertos razonamientos, y cuando aparece escrita allí la verdad, nace en nosotros una opinión verdadera como resultado de los razonamientos verdaderos, así como una opinión contraria á la verdad, cuando las cosas, que este secretario interior escribe, son falsas.¹⁰⁴

Peculiaridad de la escritura es rescatar la memoria del instante del lenguaje oral hasta el momento en que llega al lector. Solo cuando el lector se acerca al texto e instaura un diálogo con el autor, emerge el sentido de la palabra que, de otra manera, permanecería en el silencio de la página escrita. De esa manera, a través del texto el *logos* transfiere la memoria al diálogo del tiempo histórico.

Lledó explica que la voz del autor habla en el texto, voz que es “silencio, memoria y escritura”¹⁰⁵. En el *De interpretatione*, Aristóteles escribe que los sonidos emitidos con la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas, los símbolos de las palabras emitidas por la voz¹⁰⁶, porque la voz es característica primigenia de la natura humana por su enlace con el alma. De esa manera, oralidad y escritura resultan atadas indisolublemente, ambas hablan y comunican la parte más espiritual del ser humano.

Derrida introduce el concepto de logocentrismo¹⁰⁷ para explicar cómo en la cultura occidental prevalece el discurso lógico como modelo de

¹⁰⁴ Platón, *Filebo*, *Obras Completas*, tomo III, ob. cit., 39 a, pp.79-80.

¹⁰⁵ Emilio Lledó, *Las palabras en su espejo*, Madrid, Real Academia Española, 1994, p. 40.

¹⁰⁶ Aristóteles, *Sobre la interpretación*, Traducción de Miguel Candel Sanmartín, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1,16 a 3.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967, p. 11.

comunicación favorecido también después del nacimiento de la escritura. Derrida quiere explicar esta tesis haciendo referencia a Platón y a su crítica de la escritura a favor de la oralidad. Ya hemos citado el célebre paso del mito de Theuth en el *Fedro*, donde Platón declara como la escritura es incapaz de engendrar conocimiento porque puede fijar solo algunos conceptos de la memoria y también sin tener la capacidad de transmitirlos exactamente. Derrida remarca, así, cómo en la escritura el alma está ausente de sí mientras que en el lenguaje oral el alma está presente en sí misma. Ocurre porque la escritura no puede fijar el presente sino que dilata la estructura esencial de la memoria. La escritura persiste en el tiempo más allá de las palabras pronunciadas y por ese motivo, según Derrida, la escritura no puede transmitir la dimensión espacial temporal, de esa manera manifiesta su fragilidad y se pone susceptible a diferentes interpretaciones a lo largo de la historia. Derrida transforma el sistema logocéntrico, el *logos* se fosiliza como una huella de un origen perdido y la escritura se convierte en huella del origen ausente. Havelock, en su clásico estudio¹⁰⁸ sobre la relación entre escritura y *logos*, pone en evidencia como la escritura, al alejarse del saber oral, ha permitido el paso de un lenguaje concreto a un lenguaje abstracto. De esa manera, la escritura consiente distanciarse de la relación directa que se actúa en el lenguaje oral porque no necesita servirse de conceptos concretos e interrelacionados entre ellos y permanece abstracta como su interlocutor indefinido, invisible, no colocado en un tiempo y en un espacio, y por ello, motivo universal.

El *logos*, elemento distintivo del ser humano, permite al individuo comprenderse, constituirse y dar voz a su unicidad. Acontecimientos, momentos y consideraciones que forman la vida se trasladan y se descifran en el texto que quiere restituirle su sentido más allá de la vida física. Así

¹⁰⁸ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

la palabra persigue resucitar, manifestar e inmortalizar la particularidad de cada existencia, rememorándola y, de esa manera, eternizándola porque el *lógos* presupone siempre el Otro, el lector/interlocutor que da sentido al texto más allá de la historia. Porque como afirma Lledó “historia quiere decir lenguaje”¹⁰⁹. A través del lenguaje, se actúa el pasado en el presente:

El *lógos* no tiene sentido si no se convierte en diálogo. Esta conversación supone que el tiempo de la escritura [...] sólo se reanima y vive en el tiempo de cada intérprete, en la temporalidad viva de una existencia condicionada por la educación, por la biografía, por la particular historia. El verdadero contexto de la escritura es, efectivamente, el lector.¹¹⁰

El sujeto irrumpe y toma forma en el texto: revela y se testimonia a sí mismo y sus instantes pasados en un texto que busca relatar su anhelo de perdurar. Solo la escritura permite al sujeto de escribir el tiempo y de ser más allá de la vida, marcando la huella de su nombre hasta el infinito. El individuo sigue viviendo en el mundo llevando a cabo acciones, y su obrar solo es posible en la medida en que el ser humano se entiende en su involucramiento y compromiso con el mundo.

Ya en la soledad de la propia intimidad el sujeto percibe lo que será el diálogo con la alteridad. El interlocutor desconocido recibe y da cuerpo a las letras que adquieren nueva voz. De esa manera, la escritura constituye la huella que permite y realiza esta comprensión. De ahí que, según Lledó, el *logos* ha de ser interpretado en su estructura dialógica, en cuanto el *logos* tiene su finalidad en el diálogo y el lenguaje es la representación primaria de su actuación: “Con la escritura la memoria alcanza un grado superior de intersubjetividad que aquel que se manifiesta en el inmediato diálogo del hombre con otro nombre, o del hombre

¹⁰⁹ Emilio Lledó, *Filosofía y lenguaje*, ob. cit., p. 93.

¹¹⁰ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, ob.cit., pp. 25-26.

consigo mismo.”¹¹¹. El lenguaje a través del diálogo permite avanzar hacia el Otro porque se manifiesta como lugar privilegiado de la comunicación intersubjetiva. Por este motivo la palabra recoge en sí misma la humanidad junto a las voces, a las aspiraciones, a las pequeñas y grandes historias, pensamientos y vidas de la antigüedad.

¹¹¹ Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, (Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria), Barcelona, Crítica, 1992, p. 52.

2.2. Escritura como huella de memoria

La memoria se configura como un elemento que consiente al individuo crear su subjetividad en la historia. El lenguaje y, sobre todo, la escritura permiten conservar la memoria del pasado, que da sentido al presente. El *logos* de la memoria genera el flujo de experiencias y pensamientos a través del tiempo. El ser humano se crea como sujeto inconfundible de lo que ha sido a través de la memoria de su vida. La obra escrita nos trasmite lo que ha sido, y solo a través del lenguaje es posible descubrir los elementos que permiten actuar el proceso de interpretación de una vida. Como revela Lledó:

El latido de cada presente no sólo se esfuma como gota del tiempo, sino que va creando y configurando nuestra propia consistencia, nuestra personalidad. De ahí la importancia que tiene el cultivo de un pasado que llega a nosotros a través de la escritura. Las letras son privilegiados testigos del tiempo, la eterna presencia de los textos.¹¹²

La memoria forma la base de nuestro lenguaje, el espacio en el que se afirma la vida, haciendo posible también las experiencias futuras. La memoria es algo que permanece y se eterniza porque permite esbozar en cada individuo los rastros distintivos que revelan el modo de ser de cada persona en el mundo. No tiene solo la función de evocar sino que también contribuye a establecer los enlaces entre todos los instantes de la vida, dando plenitud a cada biografía.

Todo lo que se escribe se hace testimonio de la realidad y, por ese motivo, se puede decir que toda obra humana es llena de referencias

¹¹² Emilio Lledó, *Palabras entrevistas. Treinta y siete conversaciones*, ob.cit., pp. 217-218.

autobiográficas. La escritura quiere expresar lo inexplicable que las palabras no pueden decir, dar viva voz al propio Yo proyectándose en el exterior para manifestarse. La escritura del yo permite dejar huellas de la identidad a través del análisis de la vida pasada que se reconstituye en el presente. El yo se despliega y se auto-crea en una incesante construcción *en fieri* donde las palabras dan acceso a cada fragmento de la memoria, tal como explica Serrano:

Mediante la narración el ser humano construye su vida, y teje su arquitectura mental en la medida en que se percibe simultáneamente como autor y actor de la historia relatada de sus acciones, emociones y decisiones.¹¹³

La memoria se reconstruye a través de la escritura pero siempre en manera disímil. Quien escribe crea y transforma su concepción de los acontecimientos, la vida se carga de nuevos significados en el momento del paso a la escritura que modifica y altera cada momento de la existencia que nunca parece equivalente a lo que sucedió en la realidad del pasado.

La memoria es siempre engañosa, porque la recuperación de los recuerdos siempre se somete a una transformación en cuanto el individuo trata de dar un sentido a su memoria, reconstruyendo y ordenando los acontecimientos según relaciones causales que en la realidad no existían. La memoria, en este caso, tiene la función de organizar y dar coherencia al pasado, dando significado a la existencia. De esa manera, la remembranza se convierte en un viaje de vuelta que nunca termina. En efecto, según Derrida, el acontecimiento no se actúa en la memoria sino permanece solo como una huella que permite crear la propia autobiografía. Describirse es también interpretarse, perseguir un proceso de verificación que tiene como resultado la revelación de la propia identidad no solo a través de la

¹¹³ Javier Serrano, "Discurso narrativo y construcción autobiográfica", *Revista de Psicología Social Aplicada*, 1995, vol. 5, 1/1, p. 42.

transcripción de los acontecimientos y experiencias sino también a través del análisis de la personalidad y de los más secretos laberintos del alma. En la vida de cada ser humano la memoria permite hacer emerger los recuerdos en el presente y, por ello, la memoria, con su mirada retrospectiva, se convierte en instrumento propulsor de la narración, que permite percibir y sublimar el flujo de la vida pasada. La memoria no tiene solo la capacidad de evocar el pasado sino de fijar todos los actos de la existencia, los unos con los otros en conexión y diálogo con los acontecimientos de los otros, al mismo tiempo que se traza el carácter distintivo de cada individuo, su rostro y su individualidad. El *logos* se forma físicamente en el diálogo y el carácter primordial de su actuación es el lenguaje. La memoria se afirma a través de la palabra, y así aparece como principio del lenguaje, para decir y personificar la vida. Como afirma Lledó:

Es efectivamente la memoria la que remite esa “ampliación” de lo vivido, y es el lenguaje el que descubre esa honda resonancia de la intimidad, que alcanza, en nuestra propia historia, la historia de los otros hombres.¹¹⁴

El lenguaje se hace intermediario de la temporalidad entre pasado, presente, futuro. La consecuencialidad temporal de cada ser humano está garantizada por la creciente toma de conciencia del pasado a través del recuerdo que ofrece la posibilidad de fluir el tiempo pasado. Historia, experiencia y memoria fundan la base de la conciencia, así que el sujeto se constituye a través del pasado vivido junto a la memoria y al lenguaje, en un hacerse incesante que establece la subjetividad personal. Este enlace, que crea la continuidad entre tiempo pasado y tiempo presente es lo que constituye también la relación entre la memoria y la historia y que permite

¹¹⁴ Emilio Lledó, *Memoria de la ética (Una reflexión sobre los orígenes de la teoría moral en Aristóteles)*, Madrid, Thaurus, 1994, p. 40.

al sujeto de representar a sí mismo y al Otro. Como escribe Ricoeur, la memoria asegura la continuidad temporal de la persona¹¹⁵.

Cuando el individuo relata su ser en el mundo, la memoria modifica el tiempo vivido en historia: así presente y pasado adquieren veracidad a través del recuerdo. Tiempo de la historia y tiempo de la memoria son ahora el mismo tiempo: “es el lenguaje el que sintetiza la forma en que nos acercamos a la historia, puesto que el lenguaje es el mediador de la temporalidad entre lo que hemos sido, lo que somos y lo que seremos.”¹¹⁶. La memoria tiene así la función de certificar el presente y dar sentido a la historicidad personal y subjetiva. Relatarse y reflexionar sobre sí mismo instituye un segundo renacimiento de la propia vida, los recuerdos hacen emerger instantes de lo que se fue en el pasado y que ahora ya no es más lo mismo. De tal manera, la memoria parece crear dos sujetos diferentes que pueden recrear la propia identidad solo a través del paso de la recordación.

La idea de la memoria está, por lo tanto, intrínsecamente sujeta al tiempo, porque la memoria nos consiente recuperar nuestra vida y porque la evocación del pasado nos permite devolver a nuestro presente algo que se ha ido ahora; la memoria surge en la mente como una imagen que representa otra cosa ausente. Ricoeur, por lo tanto, atribuye a la memoria una capacidad efectiva para recordar y devolver el pasado, pero justo después define esta característica intrínseca, o enigma, es decir, la imagen-recuerdo como huella:

Voici l'énigme: le souvenir vient à l'esprit comme une image qui se donne spontanément comme signe, non d'elle-même présente, mais d'une autre chose absente qui, dans le cas

¹¹⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 138.

¹¹⁶ Luis de Santiago Guervós, “La filosofía hermenéutica de la memoria en la obra de Emilio Lledó”, *Contrastes*, Vol.III, 1998, Málaga, p. 329.

précis de l'image-souvenir, est désignée comme ayant existé auparavant.¹¹⁷

Como Platón escribe en el *Teeteto*, en nosotros vive “un pintor, que después del escritor, pinta en el alma la imagen de las cosas enunciadas.”. Y esto sucede “cuando, sin el socorro de la vista ó de ningún otro sentido, ve uno, en cierto modo en sí mismo, las imágenes de estos objetos, sobre los que se opinaba y se discurría.”¹¹⁸. El enigma de cómo el pasado emerge en la memoria, proviene del hecho de que el recuerdo es “sin las cosas” y “con el tiempo”. Un recuerdo del pasado no puede nunca estar físicamente tangible, pero puede ser revivido sólo a través de la mente. El paso fundamental que se lleva a cabo en el proceso de la memoria es aquel en el que la imagen presente surge y aparece correspondiente a la experiencia emocional inicial. Este retorno del pasado que Ricoeur describe como “pequeño milagro” y define como “reconocimiento”¹¹⁹, permite volver a descubrir lo que se ha experimentado y vivido, y, de esa manera, la relación con el pasado se hace profunda, viva e incluso feliz. Aunque no podemos estar seguros de que la memoria coincida con la experiencia pasada, Ricoeur insiste en la importancia fundamental de la conmemoración a la memoria, de la cual la certeza es, para cada ser humano, indiscutible. Esta también es la razón por la cual, según Ricoeur, el acto de la memoria es esencialmente y antes de todo un acto de verdad:

[...] a pesar de las trampas que lo imaginario tiende a la memoria, se puede afirmar que una exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la “cosa” pasada, del qué anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido. Esta exigencia de verdad especifica la memoria como magnitud cognitiva. Más precisamente, es en el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la

¹¹⁷ Ricoeur, “La mémoire après l'histoire,” in *Babeleonline - Rivista di filosofia*, luglio 2004, n.6, p. 1.

¹¹⁸ Platón, *Teeteto*, *Obras Completas*, Tomo I, ob. cit., p. 80.

¹¹⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, ob. cit., p. 61.

rememoración, cuando se declara esta exigencia d verdad. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos.¹²⁰

Por tanto, la escritura recoge solo huellas del pasado porque el recuerdo actúa una privación irremediable relativa a la percepción real de las cosas, aunque sean indudables. Como afirma Derrida, la huella es archi-fenómeno de la memoria, es decir, primera manifestación de la memoria y la escritura se manifiesta como huella visible del inconsciente:

La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l'angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, [...].¹²¹

Así, la escritura diarista ostenta tal vez la aspiración de atrapar el presente y adquiere la función de testigo de la vida. Palabras y texto buscan recobrar el sentido desaparecido de momentos vividos, lo que aparece es un fantasma que adquiere fisonomías de credibilidad: “el fenómeno mnemónico consiste en la presencia en la mente de una cosa ausente que, por añadidura, ya no es, pero que fue.”¹²².

En ese sentido, Ricoeur subraya como el término representación designa el enigma de la memoria en relación con la problemática del *eikon* y de su contrario *phantasma*¹²³ o *phantasia*¹²⁴: la memoria enlaza con la representación de imágenes. Cada recuerdo envuelve un *phantasma*, imagen de la experiencia pasada, justificando su valor de verdad. Ricoeur cita a Platón, que se recomienda antes de todo investigar qué es el *logos*,

¹²⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹²¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, ob. cit., p. 339.

¹²² Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, ob. cit., p. 245.

¹²³ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁴ Una reproducción lejana de algo que ha sido en precedencia advertido, sentido.

después la opinión (*doxa*) y, finalmente, la apariencia (*phantasia*) y cómo todos esos elementos se unen a lo que no es. Distinguir una imagen verdadera de una falsa es el origen, según Ricoeur, de la idea de huella mnemónica, es decir, la conexión principal entre la memoria y la historia. La imagen o el rastro impreso en la mente simbolizan al mismo tiempo tanto la presencia que la ausencia. La memoria así aparece como una imagen semejante al recuerdo de que el individuo posee la huella. El *eikon* se manifiesta como algo que es y, al mismo tiempo, no es la cosa que representa, porque la imagen puede solo evocar, mencionar el acontecimiento, el instante existencial, sin poder nunca recrear ni ofrecer su completa semejanza.

La escritura refleja el intento de preservar y mantener el pasado, lo que permite al individuo constituirse en una continua evolución. Así que la memoria tiene su plena actuación y realización en una mezcla de recuerdos, de lo vivido, de la subjetividad irrepetible y personal y, por otra parte, de todo lo que representa el mundo exterior y la alteridad. Cada ser humano es una historia viviente, una trama incompleta que se puede contar sólo en parte; la memoria alumbró la evolución personal de cada uno aún en busca de cumplimiento, por lo que cualquier escrito autobiográfico aparece siempre como una obra inacabada que trata poner de manifiesto el sentido de toda vida.

2.3. Escritura y voz como lenguaje de y en contra de la muerte

Platón en *Fedro* define la escritura como inhumana, ya que pretende volver a crear fuera de la mente lo que en realidad solo puede existir dentro de sí mismo. Quien escribe deja de recordar y, por ello, según Platón, la escritura destruye la memoria. De ahí nace la relación de la escritura con la muerte. En ese sentido, Hegel nos recuerda que el hombre aparece como el mortal y al mismo tiempo como el hablante: el ser humano es el animal que tiene el poder del lenguaje y la posibilidad de la muerte. Agamben adopta esos conceptos para argumentar que el lenguaje humano es “voce della coscienza, nel linguaggio la coscienza esiste e si dà realtà, perché il linguaggio è voce articolata.”¹²⁵

La voz no es solo el sonido de la palabra, sino que se convierte en expresión y memoria de la muerte, porque el ser humano muriendo espira el alma en una voz que se trasmuta en la voz de la muerte: “Voce (e memoria) della morte significa: la voce è morte che conserva e ricorda il vivente come morto e, insieme, immediatamente traccia e memoria della morte, negatività pura.”¹²⁶

El lenguaje, según Agamben, se transforma en voz y memoria de la muerte: “morte che ricorda e conserva la morte, articolazione e grammatica della traccia della morte.”¹²⁷.

Derrida plantea la cuestión de manera diferente haciendo hincapié en que el ser mortal puede hacer la prueba de la muerte a

¹²⁵ Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, p. 57.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 60.

través de la palabra y el lenguaje. Según Derrida la voz tiene algunas características específicas que han determinado su primacía. La voz, el lenguaje hablado parece reflejar sin variaciones los significados evidentes del alma o del sujeto. Este signo esencial de la voz se hace perceptible en lo que Derrida define como la experiencia de entenderse-hablar: el ser humano siente su voz, se comprende y puede preservarla en sí mismo. Así respecto a la palabra, la escritura se presenta como algo muerto, inmóvil, signo o imagen exterior de la palabra.

Como ya se ha afirmado, según Platón la escritura es *eidolon*, imagen del discurso vivo escrito en el alma. Así, la escritura trae a la memoria lo que la máscara mortuoria representaba en la antigüedad. Lo que no se ve puede ser revelado a través de la máscara que lo representa, se puede percibir así el instante que huye, el momento capturado por la escritura.

Como indica Debray, la *imago*¹²⁸ era la máscara funeraria en la antigüedad y, por tanto, atada a la muerte. La máscara representaba la defensa de la historia, de la memoria, se trataba de hacer o retener el tiempo en el espacio, haciendo presente la ausencia a través de la

¹²⁸ “¿Simulacrum? El espectro. ¿*Imago*? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen. [...] ¿Figura? Primero fantasma, después figura. [...] Fijémonos, pues, en los griegos, esa cultura del sol tan enamorada de la vida y la visión que las confundía: vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos “su último suspiro”, por ellos decían “su última mirada”. [...] Ídolo viene de *eidolon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El *eidolon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble.” Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós Comunicación, Barcelona 1994, p. 21.

imagen.¹²⁹ La palabra *imago* indica el simulacro de la ausencia, la muerte y los muertos de los cuales provenimos. La muerte aparece como la intención misma de la escritura, su signo substancial determinado por la intensidad de certificar el pasado, nuestro “haber sido”, y exhibe una realidad que no volverá a ocurrir, que transforma en eterna nuestra huella en el mundo y da a la escritura un valor más conmemorativo que representativo. La escritura materializa la representación de lo que ya no es visible, porque en ese momento ya ha pasado y declara la vulnerabilidad de cada vida que fluye hacia la muerte. Las palabras se hacen mensajeras principales en el texto autobiográfico, porque el objetivo es narrar la vida inexorablemente pasada, irreversible y por eso, siempre nostálgica. Por tanto, la escritura se vuelve conmemorativa y trae a la memoria el *memento mori*, mientras atestigua el avanzar hacia la muerte: de una manera u otra se podría afirmar que no es el tiempo el que pasa, sino que somos nosotros los que pasamos y la escritura nos permite escapar del tiempo por un momento y fijar el instante para la eternidad, dejar una huella de nuestra memoria. Al mismo tiempo, la escritura, substituyendo lo ausente, intenta apartar la vida de la muerte pero, siendo así, evoca la muerte misma, no restituye el tiempo perdido, una memoria, una historia que ya no existe, sino que lleva al sujeto al eterno transcurrir del tiempo y confirma la herida propia de la mortalidad humana.

¹²⁹ “The word *imago* designated the effigy of the absent, the dead, and, more precisely, the ancestors: the dead from whom we come, the links of the lineage in which each of us is a stitch. The *imago* hooks into the cloth. It does not repair the rip of their death: it does less and more than that. It weaves, it images absence. It does represent this absence, it does not evoke it, it does not symbolize it, even though all this is there too. But, essentially, it presents absence. The absent are not there, are not “in images.” But they are imaged: their absence is woven into our presence. The empty place of the absent as a place that is not empty: that is the image. A place that is not empty does not mean a place that has been filled: it means the place of the image, that is, in the end, the image as place, and a singular place for what has no place here: the place of a displacement, a metaphor - and here we are again.” Jean-Luc Nancy, *The ground of image*, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 67-68

El pasado vuelve a través de la escritura como un retrato de imágenes pasadas, testigos de momentos reales de la vida que fue, y pone el acento en la evidencia de la memoria interrumpiendo el flujo de lo que estaba presente. La escritura adquiere significado a través de un proceso interactivo de experiencias y relaciones subjetivas.

El *hic et nunc*, el instante bloqueado único e irrepetible atestigua el haber sido, la certeza de la realidad.¹³⁰ Todos tenemos la misma tendencia, es decir, tendemos a vernos en las diferentes épocas de nuestra vida como la consecuencia y la síntesis de lo que nos ha sucedido, de lo que hemos conseguido y de lo que hemos cumplido, como si fuera tan solo eso lo que constituye nuestra vida.

La fuerza de la escritura está en la voluntad de dar voz al pasado, a su huella que restituye con estupor la profundidad y la unicidad de cada sujeto humano. Así que la escritura diarista interrumpe el flujo del tiempo, inmoviliza el instante sustrayéndolo a la continuidad de la vida, testimonia mi historia, mis emociones. El acto de retener el tiempo es un evento ancestral que representa la búsqueda de la inmortalidad. La escritura en la que el individuo percibe perfectamente su perderse en la eternidad realiza dicha búsqueda.

La escritura del yo adquiere un aspecto siniestro, no solo porque da la posibilidad de crear una especie de doble, sino principalmente porque permite representar y afrontar el miedo de la propia muerte al dar visibilidad a la multiplicidad de las propias máscaras, y a continuación de las infinitas posibilidades de una pluralidad de vidas y de imágenes de sí mismos o la búsqueda de un sentido a la propia identidad mientras se reflejan inseguridades,

¹³⁰ “Aquello sucedió así: poseemos pues, milagro precioso, una realidad de la cual estamos a cubierto.” Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en *Lo Obvio y lo Obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 29-47.

miedos, ansiedades del alma. El autor del diario parece transmitir la necesidad de legitimarse a sí mismo, su presencia en el mundo y el anhelo de certificar la memoria individual hecha de momentos de una vida que, por sí misma, siempre es irrepetible y única; las palabras parecen desvelar el deseo de liberarse de su doble o de sus fantasmas del pasado. Cada persona trae consigo su fin, en su presente ya está viva su desaparición.

La conciencia de la muerte es propia de los seres humanos e independiente de todas las circunstancias externas, aunque no siempre se percibe la muerte como un hecho natural, sino como algo que nos es ajeno, que no nos pertenece. El deseo de inmortalidad y eternidad es connatural en el ser humano, que intenta dejar una huella de su pasado y su presente, de su permanencia en el mundo. Volver a vernos representados a nosotros mismos o a personas y cosas en nuestro pasado nos permite dar sentido a nuestro “ha sido” y a nuestra memoria, creando cada uno a través de la propia mirada un significado personal de nuestras propias imágenes y de nuestros “instantes de vida o fragmentos de muerte.”¹³¹. El carácter siniestro de la escritura reside en el hecho de que revela algo que se nos escapa escondido en nuestro inconsciente. Freud explica el concepto de lo siniestro como un pensamiento contrastante entre una realidad familiar, conocida y tranquilizadora y una dimensión que, en un momento dado, nos parece, en cambio, inusual, extraordinaria, no familiar. Lo siniestro, señala Freud, suele estar vinculado principalmente al miedo a la muerte¹³². La escritura como imagen, por un lado, asegura nuestro sentido de identidad, nos manifiesta nuestra existencia, y, por otro, nos obliga a observarnos desde una

¹³¹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Beatriz Miami*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 222.

¹³² Sigmund Freud, “El perturbante”, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, p. 294.

perspectiva diferente, al interpelar nuestro más profundo yo, cosa que, de hecho, nos infunde turbación.

Como afirma Derrida, “La mort se promène entre les lettres”¹³³ porque nos recuerda nuestro paso. La escritura, de hecho, da la posibilidad de marcar el tiempo muerto, al mismo tiempo que define la relación que enlaza cada lenguaje a la muerte, aleja el sujeto del tiempo de la conciencia y desde la inmediatez de la presencia de la palabra. De esa manera, la escritura existe sin la necesidad de un destinatario, sobrevive a su ausencia; dicha ausencia es, básicamente, una ruptura de la presencia física del autor, la muerte que está inscrita en la estructura misma de la huella.

¹³³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, ob. cit., p. 108.

Capítulo 3

Juana Manuela Gorriti

El fondo de nuestra alma debe ser un misterio.¹³⁴

Juana Manuela Gorriti

¹³⁴ Juana Manuela Gorriti, *Obras Completas, Lo íntimo*, Tomo VI, Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1999, p.161.



Juana Manuela Gorriti

3.1. Fragmentos de vida entre público y privado

Se considera importante relatar brevemente la vida de Juana Manuela Gorriti, precisamente para subrayar su personalidad intensa y las vicisitudes de su existencia, necesarias para definir el contexto familiar y social donde la autora vivió y para entender cómo en su escritura la vida misma se convierte en cuento.

Juana Manuela Gorriti es la escritora argentina más popular del siglo XIX, gracias a su amplia e interesante producción literaria, su existencia inusual para la época y su vivaz temperamento. La escritora nació el 15 de julio de 1816 en la empresa rural de propiedad de su familia, cerca de la ciudad de Salta, en Argentina. Fue la séptima hija de José Ignacio Gorriti y Feliciano Zuviría. El padre de Juana Manuela Gorriti fue un heroico militar argentino en la guerra de Independencia contra los españoles y en las batallas de Tucumán y Salta. Fue, además, diputado en el Congreso de Tucumán en 1816, gobernador de Salta y subscriptor de la declaración de independencia argentina.

En 1831 toda la familia se exilia en Bolivia, a causa del fracaso de las fuerzas unitarias. La escritora se casa en 1833 con Manuel Isidoro Belzú, militar boliviano destacado en la Guerra de la Independencia. De dicho matrimonio nacen dos hijas: Edelmira y Mercedes. Las constantes ausencias del marido por los problemas políticos y la atribución de una relación amorosa de Juana Manuela Gorriti con el presidente de Bolivia, Ballivián, afectan al matrimonio y la autora se marcha con sus hijas a Arequipa, para establecerse el año siguiente en Lima. Allí trabaja como maestra y organiza tertulias literarias con intelectuales.

En 1850, su marido es elegido Presidente Constitucional de Bolivia y, de común acuerdo con Juana Manuela Gorriti, sus hijas van a vivir con

el padre, que será asesinado el 27 de marzo de 1865. Distante de las convenciones sociales de la época, la autora tiene una relación sentimental de unos diez años con un hombre, mucho más joven que ella, y de quien tiene dos hijos, Clorinda y Julio. En 1875 Juana Manuela Gorriti decide marcharse a Buenos Aires, para lograr la pensión vitalicia como hija de un combatiente por la independencia. En 1877 vuelve a Lima porque su hija Mercedes está enferma y la asiste hasta su muerte, en 1879. En este mismo periodo empieza la Segunda Guerra del Pacífico. Juana Manuela Gorriti trabaja en el hospital de la ciudad de Lima. Regresa definitivamente a Buenos Aires en 1884, donde continúa su incesante trabajo literario hasta su muerte, acaecida en dicha ciudad el 6 de noviembre de 1892, a la edad de 76 años¹³⁵.

En 1848, publica su primera novela, *La Quena*, en un periódico de Lima. Es una de las primeras novelas escritas en Hispanoamérica y coloca a la autora entre las intelectuales más importantes de su siglo; aunque según Ricardo Palma fue considerada “la más bella novela que se ha escrito en América Latina, después de *María* de Jorge Isaacs”¹³⁶, algunos intelectuales afirmaron que se trataba de “una pieza inmoralísima”¹³⁷.

La autora escribe muchísimo a lo largo de su existencia: novelas, cuentos y relatos¹³⁸ publicados en periódicos o revistas literarias de

¹³⁵ Para más información biográfica, véase: Mary Berg, “Juana Manuela Gorriti.” en *Escritoras de Hispanoamérica*, D. E. Karting (ed.), Mexico City, Siglo XXI, 1990, pp. 231-245, y la novela biográfica Martha Mercader, *Juanamanuela, mucha mujer*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

¹³⁶ Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas completas*, edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1957, p. 1297.

¹³⁷ “En ésta, un niño nace de la unión de la noble María Atahualpa y un capitán español. El niño crece con su madre en el pueblo indio hasta que su padre lo secuestra y lo lleva a Madrid. El relato cruza tres narraciones: la de la india María, la del mestizo Hernán, el hijo, y la de una esclava negra, Francisca, quien presenta la historia del desarraigo de su propia nación.” Luis Miguel Glavé, “Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina del Siglo XIX”, en *Revista Fractal*, núm. 3, 1996, (<http://www.fractal.com.mex/F3glave.html>), p. 7.

¹³⁸ *Vida militar y política del General Don Dionisio Puch, 1868, Sueños y realidades, 1875, Panoramas de la vida, 1876, Misceláneas, 1878, El mundo de los recuerdos, 1886, Oasis en la vida, 1888, La tierra natal, 1889, Cocina ecléctica, 1890, La tierra natal, 1892, Perfiles, 1892, Veladas literarias de Lima, 1892, Lo íntimo, 1893.*

Argentina, Bolivia y Perú. Su vida intelectual es muy activa: organiza encuentros y veladas literarias, participa eficazmente en el nacimiento de muchas revistas literarias y apoya a jóvenes escritores, además de animadora de salones literarios. Como subraya Gabriela Mizraje:

Juana Manuela fue una mujer valiente. Una transgresora, pero no una marginal. Supo conciliar las necesidades que su época le imponía con su propio impulso creativo y sus dictados vitales, ganándose un espacio para concretar su deseo, con un despliegue de tácticas aún hoy admirables. Los viajes, los disfraces, los relatos.¹³⁹

La escritora tiene la oportunidad de conocer a personajes históricos e importantes intelectuales de la época. A través de la escritura narra su presencia personal, que es también su presencia histórica, y de los personajes con los que vivió y que conoció. En principio, su escritura no es casi nunca íntima, ya que la autora marca su propia biografía a través de hechos, leyendas, personajes y relaciones que instaura con su mundo circundante; de esa manera combina también lo autobiográfico con lo histórico. Gorriti representa una identidad femenina dividida por un lado entre el hogar y el matrimonio, y, por el otro, la sociedad y la patria. En dicho contexto surge un discurso femenino que no supone una reivindicación o un alejamiento de la cultura patriarcal, sino una toma de conciencia de la propia individualidad. La contribución extraordinaria de Juana Manuela Gorriti y de otras autoras del siglo XIX es la capacidad de ofrecer una voz nueva para narrar su contexto y la sociedad en que viven, desde una perspectiva diferente e indispensable, es decir la femenina, y se crea un enfoque completo de la historia de la época, como explica María Fanny: “Todos vivimos en la historia, pero no todos somos historia. Juana

¹³⁹ María Gabriela Mizraje, “Juana Manuela Gorriti”, *Cuadernos Hispanoamericanos* No. 639 (settembre), 2003, *Dossier: Escritoras argentinas del siglo XIX*, p. 35.

Manuela fue historia y su vida estuvo enmarcada por acontecimientos y personajes que lo fueron.”¹⁴⁰.

Ciertamente, ella actúa con pasos innovadores como la promoción de la educación escolar y de la cultura, la organización de veladas literarias, la escritura de novelas y ensayos, y el deseo de publicar sus obras, al mismo tiempo que crea un espacio nuevo que permite enfatizar el nacimiento del concepto de mujer pública. La autora nunca ha renunciado a sus pasiones literarias, y al mismo tiempo defendió exteriormente su papel de madre y mujer, en consonancia con la época:

La originalidad de Juana Manuela Gorriti, pues, no consiste sólo en la producción de una inmensa cantidad de relatos cuyo interés perdura hoy, sino precisamente en ese cruce entre “lo público” y “lo doméstico” que, frente a la rígida separación vigente en la época, demuestra la permeabilidad constante entre ambos dominios de la experiencia y permite esa fusión entre la autobiografía, la ficción y la historia que está en la base de sus narraciones.¹⁴¹

Juana Manuela Gorriti define la base de la autobiografía hispanoamericana femenina: sitúa lo privado entre el espacio público, mezcla en sus textos la subjetividad íntima de su vida y el amor y la defensa de la patria. La autora consigue construir una subjetividad a través de una voz narrativa que halla en la escritura el espacio representativo primario. De ese modo intenta poner lo privado en el ámbito de lo público a través de la escritura que, a su vez, se convierte en un lugar donde la mujer puede dar visibilidad a su identidad como sujeto individual en relación a la sociedad. Sufre por su país, viaja mucho – Argentina, Bolivia y Perú – y vive acontecimientos importantes relacionados con la historia

¹⁴⁰ Osán de Pérez Sáez, María Fanny, “Juana Manuela Gorriti y los orígenes de la narrativa”, *Los primeros cuatro siglos de Salta: 1582 – 16 de abril 1982; una visión multidisciplinaria*, Salta, Universidad Nacional de Salta, 1982, p. 226.

¹⁴¹ Remedios Mataix, “La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX”, *Anales de la literatura española*, 16, 2003, p.26.

política y cultural, inusuales para una mujer de la época: dos matrimonios, exilio, guerras, enfermedades. Como explica María Gabriela Mizraje:

Transcurre la década del 80, pero Gorriti no es una escritora típica de esa famosa generación argentina. Tampoco lo es, en rigor, de la llamada “generación del 37”, a pesar de que ciertos recursos suyos sean asimilables a los de producciones del período. Su literatura se extiende entre dichas generaciones con una voz paralela, y no dialoga tanto con ellas. [...] Su escritura se reparte entre el potente llamado de la historia y el eco envolvente de la leyenda.¹⁴²

Las obras de Gorriti se colocan en pleno romanticismo con los contrastes típicos del período, junto a una sensibilidad y perspectiva femenina al tratar contenidos como la apreciación del hogar, la preeminencia de lo afectivo o las condiciones maternas. Muchas de sus obras tratan temas autobiográficos como por ejemplo, *Sueños y realidades* (1865) *Panorama de la vida* (1876), *El mundo de los recuerdos* (1886) donde, como recuerda Graciela Batticuore, “la historia personal de Juana Manuela Gorriti se dispersa entre la ficción, los libros de memorias y la biografía.”¹⁴³

Juana Manuela Gorriti nos lleva a través de su viaje personal de búsqueda para explorar el significado de la escritura y el lenguaje. Su escritura se identifica por una presencia constante del discurso oral, que se transforma en lengua literaria. Las palabras son sonidos que no corresponden a ningún lugar sino que están atadas a la corriente de la vida en el fluir temporal¹⁴⁴, el sonido desaparece en el mismo momento que es pronunciado y percibido. Así como explica Walter Ong, la palabra hablada,

¹⁴² María Gabriela Mizraje, “Juana Manuela Gorriti”, pp. 31-32.

¹⁴³ Graciela Batticuore, “La novela de la historia”, en Cristina Iglesia, ed., *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993, p. 14.

¹⁴⁴ Walter Ong, *Interfacce della parola*, Milano, Il Mulino, 1989, p.30.

pronunciada es siempre un acontecimiento y, en ese sentido, es una acción, un momento en pleno desarrollo de una vida en desenvolvimiento.¹⁴⁵

Toda la producción literaria de Juana Manuela Gorriti explicita su personal modelo narrativo, caracterizado por una estructura dialógica que considera siempre un “tú” y produce y convoca un pacto narrativo con el lector. La escritora elige el diálogo como forma privilegiada de comunicación para llegar al máximo número de interlocutores. Escritura y oralidad le permiten acercarse a sus lectores, suplir la separación de los seres queridos y reducir la añoranza por su tierra natal. Su escritura es siempre directa, se percibe su presencia a través de un discurso expresivo que parte del diálogo con el lector, un “tú” al que la autora habla a viva voz y con firmeza, dirigiendo sus comentarios. A veces, la autora asume que los lectores conozcan todos los hechos más importantes de su vida, otras veces su destinatario no es un lector genérico sino la nación. Su narrativa se construye en función de un lector instruido y de su misma condición social, al cual Juana Manuela Gorriti envía sus comentarios. En dicho diálogo la autora expresa y afirma a sí misma, y al mismo tiempo comunica su historia hacia los demás: establece una relación personal entre el deseo de escribir su vida y la necesidad de hallar cumplimiento en el diálogo con el Otro. Según el concepto de Derrida, cada escrito autobiográfico se relata siempre en manera ineludible con la presencia del Otro, para expresarse a sí mismo. El Otro se transforma así en sujeto indispensable en la creación del Yo, en cuanto lo define y limita, aún si representa la única forma para dar sentido y vida a nuestros actos. De la misma manera Juana Manuela Gorriti crea y construye su identidad a través del diálogo con el Otro, así que la alteridad pasa a formar parte de su identidad. Como recuerda Ricoeur¹⁴⁶, la alteridad es un elemento constitutivo y primario en el proceso de formación del individuo. La

¹⁴⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁶ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 13.

literatura asciende y se convierte en el medio por el cual la autora busca y alcanza una relación personal y continuativa con su interlocutor, desde el cual espera una respuesta. De esa manera, el sujeto se hace cargo de la historia gracias al discurso con el Otro. A través del diálogo con los demás, Juana Manuela Gorriti se constituye y fortalece a sí misma como persona. La autobiografía le permite reflexionar sobre su memoria en el intento de construir su identidad de mujer y escritora dentro del texto e interpretando su experiencia pasada y presente. Como explica Isolina Ballesteros: “En el caso de la mujer, el discurso autobiográfico no revela una identidad femenina preexistente, sino que provee las vías para la construcción del “yo” dentro de una realidad cultural y social determinada.”¹⁴⁷.

El acto de explicar episodios seleccionados, aunque no siempre sean los más representativos, le permite entender mejor su pasado y reconciliarse también con las personas y los acontecimientos dolorosos de su vida.

¹⁴⁷ Isolina Ballesteros, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, American University studies, v. 207, 1994, p. 30.

3.2. *Lo íntimo*

Juana Manuela Gorriti empieza a escribir su diario, con la intención de publicar su biografía y las primeras páginas de *Lo íntimo*, así precisas en las descripciones apoyan esta hipótesis. Sin embargo a lo largo de los años la escritura del texto se hace fragmentada incluyendo notas biográficas, cuentos, pensamientos, ideas sobre nuevas obras, opiniones de crítica literaria y narración de eventos culturales, un verdadero taller de escritura que revela su modernidad y originalidad, especialmente en el uso de diferentes estilos de escritura y géneros. El texto se transforma según las varias formas de expresión de su vida y de esta manera ofrece una imagen de un yo en constante cambio. Al mismo tiempo, este libro tan interesante para las características literarias y personales que revela acerca de la autora, ha sido casi olvidado por la crítica.

Lo íntimo es el último libro escrito por Juana Manuela Gorriti, no revisado y publicado en 1893 después de su muerte. El texto recoge fragmentos fechados entre 1874 y 1892, a veces separados por muchos días, meses, hasta años, que delinear algunos tratos de la figura de Juana Manuela Gorriti. Philippe Lejeune, en su prólogo a la obra de Manuel Alberca, sintetiza magistralmente el objetivo principal de cada diario íntimo afirmando que “es un remedio contra el olvido. Es un taller de escritura.”¹⁴⁸ Y precisamente esa es la primera impresión que se percibe leyendo la escritura diarista de Juana Manuela Gorriti, que recoge y une actos y fragmentos de vida, historia y escritura. En su diario no hay la voluntad de continuidad o relaciones causales, características de la

¹⁴⁸ Manuel Alberca, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Prólogo de Philippe Lejeune, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa, 2000, p. 11.

autobiografía occidental¹⁴⁹, pero hay otra condición básica para la escritura diarista, es decir, que autor, narrador y protagonista se refieran a la misma persona. A este propósito es importante recordar que muchos críticos afirman que en Hispanoamérica no madura una práctica autobiográfica de la misma manera que en occidente, probablemente a causa de la débil presencia del protestantismo y del estado de colonias de dicho países, en cuanto:

[...] huérfanas de la metrópoli colonial, las nuevas repúblicas buscaron reorganizar y configurar los modelos identitarios y nacionales que demandaba la región; fue ese sentimiento el que llevó a la literatura del período a imitar modelos provenientes de movimientos como el romanticismo europeo, entre ellos los textos autobiográficos, epistolares y memorialísticos, principalmente de lengua francesa (Rousseau, Chateaubriand, Mme. de Staël), que fueron emulados por las esferas cultas, intelectuales y políticas.¹⁵⁰

Pero en realidad, hay muchas autobiografías y diarios escritos en Hispanoamérica y, como justamente afirma Sylvia Molloy¹⁵¹, el problema está en el insuficiente recibimiento de estas obras que no fueron

¹⁴⁹ “Por otra parte, no parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental, preocupación que ha llevado consigo en su conquista paulatina del mundo y que ha comunicado a los hombres de otras civilizaciones; pero, al mismo tiempo, estos hombres se habrían visto sometidos, por una especie de colonización intelectual a una mentalidad que no era la suya.”, Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, ob.cit., p. 9.

¹⁵⁰ Lorena Amaro Castro, “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”, *Revista chilena de literatura*, Abril 2011, Número 78, p.6.

¹⁵¹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 12.

publicadas¹⁵².

Es cierto que en Hispanoamérica se escribieron y publicaron muchos diarios de viajes en los siglos anteriores. Sin embargo, el diario íntimo surge en Hispanoamérica en las primeras décadas del siglo XX a través de las obras de Teresa Wilms Montt, Lily Iñiguez, Rebeca Matte y Luis Oyarzún, para señalar algunos nombres. Pero la mayor parte de estas autobiografías íntimas no intentan representar un análisis del sujeto sino:

[...] las circunstancias en que se escribieron esos textos excluyen, o al menos modifican considerablemente, la autoconfrontación textual, 'yo soy el tema de mi libro', que caracteriza la escritura autobiográfica.¹⁵³

Como señala Leonidas Morales, las memorias son los géneros autobiográficos preponderantes en la literatura chilena, con lo que se confirma la preferencia chilena para la historiografía, se sitúan los diarios íntimos “como discursos periféricos, de margen, elaborados en un espacio de ruptura y resistencia.”¹⁵⁴

De la misma manera, el diario de Juana Manuela Gorriti se compone a través del deseo de dar voz a su memoria autobiográfica, en una relación de interdependencia entre escritura, creación literaria e historia a través de un constante proceso de adaptación y reelaboración de acontecimientos, lecturas y reflexiones. La obra, inicialmente escrita con

¹⁵² Lorena Amaro Castro suma “setenta autobiografías y memorias, escritas por personas que vivieron un período particularmente crítico de la historia nacional: 1891-1925, marcado por la modernización de las instituciones, los flujos migratorios, los mitos de progreso y caída de un país que hacia fines del siglo XIX deseó erigirse como foco del avance regional, pero que a causa de sus propios conflictos internos se encontró, hacia el año del Centenario, oscilando entre interpretaciones históricas y proyecciones políticas que desbordaban de entusiasmo o, por el contrario, de melancolía y pathos. Son textos de escritores y escritoras, críticos, políticos, eclesiásticos y actores de la clase media, esto es, artistas, funcionarios públicos, periodistas.” Lorena Amaro Castro, ob. cit., p.7.

¹⁵³ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, ob. cit., p. 13.

¹⁵⁴ Leonidas Morales, *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, p.110.

la intención de ser publicada, fue editada pero no revisada después de la muerte de la autora. En las primeras páginas del diario, no fechadas, la literata cuenta referencias generales y acontecimientos de las vidas de sus padres, hermanos y tíos, mientras que la parte sucesiva, desde 1876 hasta su muerte, puede ser clasificada como diario espontáneo en que la autora habla de hechos personales, incluye frases de meditación espiritual, propone textos unitarios, autónomos y cuentos autobiográficos, y ofrece algunas reflexiones sobre la condición de la mujer del siglo XIX.

La autora explica en el prólogo, escrito en el mes de julio de 1892, el intento autobiográfico y su motivación para recoger sus memorias a través del tiempo:

Huyendo del intolerable Yo, eliminé de mis libros y hasta de *El mundo de los recuerdos* muchos sucesos inseparablemente ligados al enfadoso pronombre, resuelta a pasarlos en silencio, por más que anhelara confiar a un oído amigo, gratas o dolorosas memorias. *Lo íntimo* son observaciones y apreciaciones de la autora a través del tiempo, con el criterio de una larga y variada existencia, hoy próximo a concluirse.¹⁵⁵

La escritura parece ser la única forma existente para crear un trámite, seguramente póstumo, con el lector. A través de la escritura, la autora quiere dar indicaciones y hacer declaraciones íntimas y públicas. La autora inicia el prólogo en primera persona y después pasa a la tercera, y huye así de la característica ineludible para una autobiografía de afirmar a sí mismo. La autora quiere dar voz a su ser a través de la escritura para suplir la soledad, los fracasos familiares y para interponerse con el lector. Prevalece el deseo de huida de su “enfadoso pronombre” de su padre, y después de su marido, aislándose también del presente. La escritura representa una forma ulterior de exilio y, el diario, una vía de huida del

¹⁵⁵ Juana Manuela Gorriti, *Obras Completas, Lo íntimo*, ob.cit., p. 204.

“intolerable Yo” para narrar el pasado en tercera persona, a menudo de una manera indiferente:

¡Ah! cuántas veces huyendo del desolado presente, he tenido necesidad de refugiarme como a mi único asilo, en las sombras del pasado, y evocar las nobles acciones de los muertos, para olvidar las infamias de los vivos.¹⁵⁶

En el diario se halla la imagen de una mujer que intenta afirmar su condición de madre y mujer al mismo tiempo, y la aspiración para Gorriti de ser parte del universo intelectual, consciente de que la mujer sufre una condición desfavorable: “Nada hay más despiadado para una mujer, como su sexo”¹⁵⁷.

Parte de la crítica feminista señala esta frase de Juana Manuela Gorriti, escrita al final de su vida, como una declaración de desesperación relativa al límite de género, más allá de su actitud equilibrada entre vida doméstica y vida pública. Sin embargo, su vida fue una lucha en equilibrio entre espacio público y privado: subvirtió las lógicas tradicionalistas de su tiempo, marcando así un deseo de complementariedad más que de rebelión. Su actitud no es la de liberar a las mujeres de un estado conservador, sino de defender y promocionar de los principios que considera esenciales para la vida femenina. Eso no quita que Juana Manuela Gorriti llevase una vida fuera de los cánones y llena de transgresiones. De todos modos, la autora, aunque afirma con dicha frase la condición intrínseca de la mujer, nunca renunció a subrayar la complementariedad con el papel social; decidida a no ocultarse solo en ámbito doméstico sino consciente de la importancia de una vida activa a través de su condición de intelectual y testigo de la historia.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵⁷ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 243.

El diario se convierte en la forma de representar solo lo que puede ser público, dando paso a momentos de la vida considerados importantes a fin de perfilar su actuar en la historia, con la necesidad de dar visibilidad a lo que mejor representa su condición de mujer y esposa.

Juana Manuela Gorriti, que ya tiene una biografía legendaria, prefiere ocultarse detrás de una máscara en sus memorias, sin definir lo que marca su específica identidad. La primera máscara está representada por el título que ya contiene en sí mismo un concepto unánimemente relacionado con el imaginario autobiográfico, pero al mismo tiempo, confunde al lector cargándolo de expectativas que no se realizarán. Eso porque la narración de acontecimientos íntimos y personales aparece, de alguna manera, impedida por la decisión de publicación; así el diario se convierte en una escena pública en la que Juana Manuela Gorriti decide qué decir y qué seleccionar para sus lectores, y explica el intento del diario unos meses antes de su muerte:

A *Lo íntimo* le ha caído un aluvión de recuerdos, que es necesario consignar y que retardarán algo su publicación. Limitome a humildes relatos, sin pretender explicarme ni explicar las causas de los hechos que recuerdo. ¿Qué podré decir yo en la noche de la vida, que no hayan dicho tantos y tantas que han desecado el corazón, el cerebro y el alma?¹⁵⁸

A lo largo del diario surgen constantemente los recuerdos, casi siempre nostálgicos, la memoria se hace necesaria y esencial para testimoniar la existencia presente. De ahí nace también la exigencia de Juana Manuela Gorriti de visitar los cementerios para que el olvido no se apodere de sus muertos queridos y, la conmemoración permanezca por toda la eternidad en la mente de aquellos que los aman. En *El mundo de los recuerdos* la autora describe así el contraste entre memoria y olvido:

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 259.

En el fantástico paisaje de los sueños, allá en los primeros años de la vida, ¿recordáis unos extraños mirajes, largas series de reminiscencias que un incidente cualquiera despierta, y que se extienden encadenados en prolongación infinita? Brillan como lámpos de vívida luz, despejando horizontes de un pasado inmenso; y rápidas cual surgieron, húndanse en los limbos del olvido.¹⁵⁹

Para la autora la escritura se revela también la forma privilegiada de mantener viva la memoria no solo de la historia de su vida sino de inmortalizar también sus queridos que no fueron héroes: “¡Con qué fruición de orgullo nacional leía yo sus producciones, tan argentinas y tan bellas! Quédanos éstas, al menos, que le darán perenne vida.”¹⁶⁰

La autora interpreta un papel de testigo del espacio histórico, social y cultural de su época. Su conspicua producción literaria parece confirmar la necesidad de fijar el tiempo y bloquear el instante en cuentos, historias y cuadernos que puedan reconstruir la memoria, no solo personal sino también la de los seres humanos conocidos y de los países visitados.

Juana Manuela Gorriti empieza su diario relatando algunas imágenes de la infancia, su vida agreste y libre durante la niñez, un pasado inmerso en la naturaleza que se configura como legendario, rodeada de soldados y héroes, y que atesta la sensibilidad romántica de la época:

Ah! Yo también sombra viviente entre estas varias sombras, yo también voy ahí con el recuerdo a reconstruir mi vida despedazada por tantos dolores y extraer del delicioso oasis de la infancia, algunos rayos de luz, algunas flores, para alumbrar y perfumar mi camino.¹⁶¹

¹⁵⁹ Juana Manuela Gorriti, *El mundo de los recuerdos, Obras Completas*, Tomo VI, Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1999, s.p.

¹⁶⁰ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 254.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 205.

La necesidad obligada y dolorosa de abandonar la casa paterna a la edad de seis años y la ida al colegio, dirigido por monjas, impregnan de tristeza su juventud: “Qué iba a ser de mí entre aquellas figuras severas e impasibles cuyo principal conato sería ahogar mi querida turbulencia e imponerme su propia inmovilidad.”¹⁶².

La autora recuerda la genealogía de su familia, junto con algunos episodios históricos de la vida de su padre y, entre los diez miembros de la familia Gorriti, la autora sólo habla de los cuatro hombres (Juan Ignacio, José Ignacio, Celedonio y Francisco), que han tenido un papel activo en la historia nacional, mientras que no hace ningún apunte sobre las seis hermanas, sólo sobre Isabel: “ La menor de los hijos de Don Ignacio de Gorriti, apegada con filial afecto a su hermano canónigo, compañera suya durante toda su vida y tomando parte activa en la política de éste.”¹⁶³

La escritora continúa haciendo un breve excursus sobre la suerte de sus hermanos Ramón, Pedro, Tadeo y Rafael, y la muerte temprana de dos de éstos y afirma: “Vivamos entre los muertos.” La autora cita las palabras de Jesús que quiso apurar el cáliz de su Pasión hasta lo último, para narrar algunas dolorosas vicisitudes de la vida de su hermano Rafael:

Y allí, en la lucha por la vida, víctima de decepciones, felonías y penurias, luchó con gusto a pesar – decía - de que nada hay que pueda levantar la sentencia que pesa sin duda sobre nosotros y han sufrido ya nuestros padres y hermanos, apurando el cáliz hasta la muerte; nosotros, los que quedamos, restos infelices del tremendo naufragio, no tenemos otro partido que tomar sino el de la resignación; inclinar la cabeza y sufrir los golpes - ese es nuestro patrimonio: suframos, pues, resignados, ya que la resignación es meritoria.¹⁶⁴

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 210.

No hay ninguna referencia sobre sus hermanas Juana María y Carmen, y tan solo relata brevemente la historia de Mariana por haber sufrido una muerte poética y romántica.

También los relatos incluidos en *Lo íntimo* subrayan como cada acontecimiento del pasado ya es Historia. Además, la autora escribe para retener el pasado y exorcizar el olvido de su vida, pero también de su patria, porque “la historia personal es también la historia de la patria y el abolengo ostenta esa convergencia que hace del nombre propio un destino.”¹⁶⁵ .

Historia y memoria figuran como imprescindiblemente relacionadas, tanto que Ricoeur afirma que la vocación de la memoria es, pues, la de ser enredado en historias¹⁶⁶ de sí mismos y de los demás para convertirse en memoria global. Su existencia de hija y mujer de héroes le ha hecho entender perfectamente la función de la historia y la difícil tarea del historiador:

El historiador encuéntrase a veces forzado a cumplir su doloroso deber: traza el camino de la humanidad en el porvenir. Ese camino es la historia y se debe a la verdad, por severa que sea, para que la humanidad no se extravíe. Pero el historiador es un juez; y cuando tiene que fallar en conjeturas, debe optar por las que absuelven, no por las que condenan.¹⁶⁷

El amor a la patria se manifiesta en todas las obras de la escritora a través de la narración de los ideales políticos, la historia de los héroes, los cuentos sobre su padre y su marido, la añoranza por el hogar paterno y la tierra natal. La presencia de su padre, el general Gorriti, anima el diario de

¹⁶⁵ María Gabriela Mizraje, “Juana Manuela Gorriti: cuentas pendientes” en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Lea Fletcher (ed.), Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994, p. 48.

¹⁶⁶ Ricoeur Paul, *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*, ob.cit., p 145.

¹⁶⁷ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 250.

la autora que siente el deber de dar voz a la heroicidad de su padre, a su pasado que obra “como faro para la memoria permanente; es el paradigma que hace pie en su apellido.”¹⁶⁸. Durante su vida, siempre ha sentido el peso y la gloria de su apellido, muchas son las referencias, tal vez contrapuestas entre ellas, que Juana Manuela Gorriti hace a lo largo de los años a su padre y su destino, como cuando escribe el 16 de agosto de 1877:

He aquí, yo, que en la vejez, edad de reposo, para escapar al rudo trabajo de la enseñanza, voy peregrinando en busca de un pedazo de pan que mi país me echa como una limosna, cacareado y dado en cara, en pago de la inmensa fortuna que mi padre prodigó para darle independencia.¹⁶⁹

La artista utiliza la tercera persona para hablar del padre, el cuento en sí personal se convierte en un ataque público en contra de su país que no ha podido salvar a su familia de la pobreza después de todo lo que su padre ha hecho por la nación. El ataque también va dirigido implícitamente hacia el padre que, al igual que muchos héroes, es acusado por haber emprendido elecciones por el amor a la patria, sin tener en cuenta cómo dichas decisiones podían llegar a afectar a la familia, y especialmente a los niños, una fuente de dolor, pobreza y a menudo condición de un futuro difícil y tal vez negado. De esa manera lo explica Juana Manuela, cuando escribe:

¡Qué delirio tan pecaminoso el de aquellos héroes, que iban a quemar muy contentos, en las aras de una soñada patria, el porvenir de sus hijos! Así andan éstos, mendigando favor de los zánganos que ellos alimentaron con sus riquezas y su sangre.¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 219.

La actitud es casi justificativa, su padre es ante todo un héroe y el reproche parece más público que personal, sobre todo porque Juana Manuela Gorriti utiliza la escritura como búsqueda de un compromiso entre la admiración hacia el personaje histórico y el amor de hija. Narrar la historia del padre refuerza también su posición en la historia: la autora quiere rescatar los personajes atados a su destino e importantes en su camino biográfico. El pasado y la memoria parecen siempre actos dolorosos, vinculados a sucesos fúnebres y situaciones tristes. Con su tono melancólico, Gorriti transmite su intensa intimidad en algunos recuerdos de su infancia o en el sufrimiento por la muerte de las personas que ama, que narra siempre con breves esbozos. En efecto, a lo largo de sus años juveniles, la autora asiste a la muerte de dos de sus jóvenes hermanos, una hermana y otros familiares:

En el curso de los años juveniles el pensamiento del pasado érame importuno...Venían mezcladas a él tantas tristes remembranzas, que lo alejaba con horror y me decía-Olvidemos; ¿a que evocar el doloroso ayer?-, “Bástale a cada día su propio afán!”¹⁷¹

Después de esos recuerdos iniciales sobre la infancia y su familia, la autora hace un salto temporal muy largo y se describe en su presente doméstico, mientras alterna características y actitudes de figura maternal a otras de escritora.

Característica del diario es esencialmente la fragmentariedad y la periodicidad de la historia cotidiana, en contraste con la autobiografía, que prefiere actuar una memoria selectiva. Como explica Roland Barthes, en su autobiografía:

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 211.

Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?”. No hay centro, y en cada parte de este círculo invisible e imposible se encuentra la verdad de un sujeto que se compone y se descompone en un movimiento continuo hacia la nada que es también todo, hacia ese otro que es también él mismo y que constituye una parte fundamental en el proceso de creación.¹⁷²

En *Lo íntimo*, la autora selecciona solo algunos aspectos de su existencia, sin detenerse en los detalles de su vida amorosa, como los dos matrimonios, su infidelidad y los hijos ilegítimos, pero da a cada uno de sus hijos el mismo rol y reconocimiento afectivo, y adopta, de esa manera, una actitud predominantemente materna. A ese propósito Caballé afirma que:

[...] el objetivo del lenguaje del autobiógrafo no es representar lo real, en este caso narrar su vida objetivamente, sino significarla en la perspectiva del tiempo o, dicho de otro modo, valorarla en la medida que implica una selección del material biográfico, de los hechos o circunstancias que la jalonaron y que, por ello, alcanzan un valor semiológico.¹⁷³

De hecho Juana Manuela Gorriti omite intencionadamente los episodios de su vida privada, y selecciona acontecimientos y sucesos que considera adecuados para convertirse en públicos. Lo hace por su voluntad de publicar el diario y de querer crear una imagen de su vida no siempre fiel a su existencia real. De la misma manera, las veces que nombra al general Belzú, su primer marido, lo hace en tercera persona¹⁷⁴, para referir

¹⁷² Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 126.

¹⁷³ Anna Caballé, “Figuras de la autobiografía”, *Revista de Occidente*, 75, Madrid, 1987, p. 114.

¹⁷⁴ De la misma manera la autora utiliza la tercera persona en la biografía de su esposo Belzú, publicada en *Panoramas de la vida*, también por hechos que la afectan: “Allí,

algunos acontecimientos en los que ella también ha sido protagonista, y evita así las referencias íntimas pero resume en pocas palabras los datos esenciales sobre el padre de sus hijas: “En ese tiempo, el general Belzú, elevado al mando supremo en Bolivia, pidió otra vez a sus hijas.”¹⁷⁵. La autora – narradora adquiere el papel de testigo de la historia y espectadora de los acontecimientos que refiere, como si éstos fueran episodios de la vida de los demás. De esa manera la autora, narrando la historia del marido, restituye el hombre público al espacio privado.

Cuando Belzú es asesinado el 27 de marzo de 1865, Juana Manuela Gorriti, determinada y firme, decide hacerse cargo del que fue su marido y parte para recoger el cadáver y darle justa sepultura. Una vez más surge la importancia de su papel público en respecto a la sociedad y su papel de esposa de un hombre que había “hecho eterno el más inconstante de los sentimientos humanos, el amor popular.”¹⁷⁶.

La escritura le permite fijar entre líneas, una vez más, la historia del hombre público para dejar también su huella de esposa arrepentida. Inscribir su muerte en las palabras escritas le permite inmortalizar mayormente la historia pública y privada: “¿Quién no envidia la muerte que en vez del aniquilamiento y el olvido, es la apoteosis, la inmortalidad?”¹⁷⁷.

Al referirnos nuevamente al concepto de Ricoeur, ampliamente explicado en el segundo capítulo, se desea subrayar como la escritura se

Belzú conoció, amó y se unió en matrimonio con una hija del general Gorriti, emigrado argentino. Demasiado jóvenes ambos esposos, no supieron comprender sus cualidades ni soportar sus defectos; y aquellas dos existencias se separaron para no volver a reunirse si-no en la hora suprema al borde del sepulcro.” “Belzú” en Juana Manuela Gorriti, *Obras completas*, Tomo II, Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1993, p. 90.

¹⁷⁵ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 211.

¹⁷⁶ Juana Manuela Gorriti, “Belzú” en Juana Manuela Gorriti, *Obras completas*, ob.cit., p. 123.

¹⁷⁷ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 238.

encarga de contar la historia mientras la vida vive el tiempo presente, la historia narrada tiene el objetivo de hacer hincapié al ‘quién’ de la acción.

De esa manera, el sujeto aparece como lector y escritor de la propia vida a través de la intersección de los acontecimientos narrados. La vida personal se entrelaza con la vida de los demás en un estrecho vínculo que permite al individuo sobrevivir más allá de su presente, y dejar un rastro de sí mismo y su existencia. Igualmente Juana Manuela Gorriti es narradora y protagonista de su vida y de los muchos personajes que la rodean, coautora así también de la vida de los otros. La escritura le permite dar expresión al tiempo vivido, que se inmortaliza en sus escritos y que, a través del lector, volverá a la vida. A ese propósito Luis Oyarzún escribe en su diario:

La Historia nace con la escritura. Lo importante es saber qué significa este gesto tardío de la humanidad: escribir acerca de lo vivido. No escribiríamos nuestra historia sin la conciencia de que los sucesos son irretornables, de que la vida es irrepetible, de que el instante es perecedero y único. Me parece que la Historia y no sólo la historiografía,¹⁷⁸ es el resultado de una mutación en la conciencia del tiempo.

El uso de la tercera persona le permite distanciarse de los acontecimientos privados y de su conducta amorosa, tal vez escandalosa, y narrar, casi con condescendencia y compasión, los sucesos de su marido y de sus familiares. Juana Manuela Gorriti considera que es mejor que sus hijas vivan con su padre por las oportunidades que puedan conseguir, pero al mismo tiempo comenta:

Pintéles con fantásticos colores la dicha que al lado de su padre las esperaba, la diferencia de cuánto las rodearía, y mi gozo al verlas en esa elevada posición, gozo que me haría

¹⁷⁸ Luis Oyarzún, *Diario íntimo*, Leonidas Morales (ed.), Santiago, Universidad de Chile, 1995, p. 144.

olvidar todos mis pasados dolores. ¡Y quedé sola!...Estoicidad – ¡Qué inmensa distancia entre la paciencia y ese esfuerzo del alma que pone la placidez en el semblante, mientras sangra el corazón!¹⁷⁹

Sin embargo, éste será el único momento en que la autora revela su tristeza hacia el desenlace de su matrimonio, pero mantiene entre líneas el dolor constante por su condición de madre separada, alejada de sus hijos y después al enfrentar también sus muertes tempranas: “nunca los seres que amamos son tan queridos como cuando la desgracia viene a herirlos.”¹⁸⁰.

Lo íntimo es el relato de una mujer sola, vieja y cansada, que a menudo utiliza un tono de conmiseración hacia sí misma cuando aflora a la memoria su triste destino, la dificultad de la soledad y la necesidad de cariño: “Y lloré con el llanto desconsolado de la vejez, cuyas lágrimas son heladas y amargas y se derraman en silencio y en secreto, para que no sean ridículas, porque la vejez no debe llorar.”¹⁸¹. Al mismo tiempo, emerge una actitud moralista frente a la vida, olvida u omite escribir muchos acontecimientos de su existencia en que fue protagonista también de elecciones escandalosas para su época. Así que Juana Manuela Gorriti pinta su situación actual, casi como la de una casta y sabia religiosa, sin necesidades materiales, que solo tiene dos túnicas y se alimenta como una cigarra¹⁸², que halla “el calor del hogar, los consuelos de la amistad y el santo amor de la familia.”¹⁸³.

Muchos son los momentos de desesperación, siempre mediada, entre un pasado de sufrimientos y un presente “sin una gota de alegría”¹⁸⁴, en que la autora insiste en mostrarse como mujer sufrida, obsesionada por la soledad y el ansia de no recibir cariño. El diario también es el cuento de

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 211-212.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 248.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁸² *Ibid.*, p. 214.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

una mujer enferma, consciente de ser próxima a la muerte que percibe su vejez como la pérdida de la prestancia física y el desgaste del propio cuerpo. Como escribe Gabriela Mizraje: “La biografía deviene una thanatografía en la escritura recoleta de *Lo íntimo*.”¹⁸⁵ A lo largo de todo el diario sobresale la angustia de la edad, pero también la voluntad y el ímpetu de levantarse y escribir, sin saber cuánto tiempo más podrá entregarse a sus pasiones, y sobre todo, a la escritura:

Estoy abatida, fatigada, muerta. Sin embargo, trabajo, trabajo siempre. He vendido a un librero de aquí una serie de novelas con el título de *Panoramas de la vida* y estoy acabando de escribir el trabajo más extenso de la obra: *Peregrinaciones de un alma triste*. Es preciso vencer el desaliento y dar a la vida la parte de acción que se le debe. Es necesario sobreponernos a los dolores físicos y morales y cubrir nuestros sufrimientos con [...] serenidad [...].¹⁸⁶

Juana Manuela Gorriti demuestra la misma fuerza cuando cuenta hechos dolorosos como, por ejemplo, el aniversario de la muerte de su hija Clorinda, pero vive siempre en manera ambivalente su papel y sus sentimientos e insiste sobre la necesidad de encorajinarse sin caer en el dolor con la exigencia insistente de consagrarse al trabajo literario:

Me levanto a las seis de la mañana, tan enferma, que me es preciso hacer un esfuerzo para dejar la cama, porque cuerpo y espíritu están mortalmente abatidos. Mas a medida que me engolfo en el trabajo, la vida vuelve, y me siento fuerte para pensar, sufrir, luchar y vivir.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Maria Gabriela Mizraje, “La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti)”, *XIX Latin American Studies Association (LASA) Congreso*, Washington DC, September 1995, consultado en <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95>.

¹⁸⁶ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 213.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 214.

Escribir se convierte en una forma para huir de la vida real, a menudo llena de dolores, pruebas, sufrimientos y dificultades. El cansancio a menudo toma la delantera, pero cuando la autora se proyecta en la obra literaria, parece tener fuerza para enfrentar la vida y todo lo que implica vivir. Por lo que incluso la muerte de sus seres queridos se convierte en una razón para seguir con mayor intensidad a su pasión. La autora manifiesta su vitalidad y su deseo de estar inmersa en el mundo de las letras, su casa es el centro de reunión de un círculo de escritores que se encuentra cada miércoles para discutir y comentar obras contemporáneas. Es el verano de 1876 y su tiempo se divide entre la enseñanza y la escritura que le procuran gran satisfacción y alegría: “Quizás este prodigio de actividad me hace vivir”¹⁸⁸ y añade:

¡Cuando voy al cementerio, y siento la inquietud inmensa de ese recinto, qué envidia tengo a los muertos! Y, no obstante, como acabo de decirlo, torrentes de vida se agitan en torno mío, y agitarse la mía con el poderoso galvanismo de la literatura.¹⁸⁹

Para Juana Manuela Gorriti trabajadora incansable, la escritura es una condición ineludible, necesaria y totalizadora, casi un deber social, una manera para introducirse en el espacio público: “una vez que se ha entrado en el camino de las letras, hay que marchar, marchar siempre. Todo descanso parece una deserción.”¹⁹⁰. Muchos son los fragmentos en que la escritora comenta su trabajo literario, mientras que pocas son las afirmaciones verdaderamente íntimas que hace a lo largo de los años, a excepción de algunas reflexiones sobre su hija Mercedes y su hijo Julio. “El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma.”¹⁹¹, escribe Juana Manuela Gorriti subrayando el doble papel de

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 239.

autora y mujer, que debe garantizar su posición social y personal. El mensaje que transmite se oculta detrás de la máscara para proteger su condición escindida entre la nación y el hogar.

Al contrario de lo habitual, sin duda en su vida venturosa y turbulenta, que ya constituye una novela, actúa una estrecha relación entre arte y vida pero en el diario parece que no incluye intencionalmente hechos muy personales. La autora omite los hechos que puedan ser comprometedores o escandalizar a la sociedad, y prefiere dar una imagen de sí misma abrumada por los acontecimientos de la vida y el dolor, que se dedica en cuerpo y alma a escribir y que quiere ser recordada y honrada por su compromiso literario.

Todo el diario intenta atestiguar la importancia del rol materno y su hijo Julio, compañero fiel de su madre hasta que ésta murió, es el único destinatario explícito al que dirige algunos consejos utilizando la segunda persona: “Permite que te dé algunos consejos. [...] Ya sabes mi máxima: debemos emplear la vida en hacernos amar.”¹⁹². También Juana Manuela Gorriti incluye sugerencias hacia la fe e infunde en su hijo la importancia de ser religioso y rezar. Sus palabras parecen un testamento espiritual, con citas del Sagrado Libro y palabras de cariño:

Hijo mío, amabilidad, cariño, bondad, generosidad, halago, todo esto debemos dar a la gente a manos llenas y de pleno corazón; pero confianza, ni una gota. Excepto para la madre y el hijo; y esto: algún hijo como tú. El fondo de nuestra alma debe ser un misterio.”¹⁹³

El mes sucesivo, el 30 de abril de 1879, un nuevo terrible golpe: la muerte de su hija Mercedes. La autora escribe su vacío, su soledad “de

¹⁹² *Ibid.*, p. 220.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 222.

alma y de corazón”¹⁹⁴ y sufre la falta de un sostén afectivo, Julio se ha ido pero “vendrá, si Dios quiere concederme este consuelo.”¹⁹⁵. Los demás, como escribe la autora, son amistades “de escenario”¹⁹⁶. A través de estas páginas de meditación sobre la muerte, la artista transmite todo su dolor maternal, la sensación de haber recorrido una “vía dolorosa”¹⁹⁷, “una peregrinación querida y sagrada”¹⁹⁸, que a través de los años se ha convertido en un “campo de dolores”¹⁹⁹ con todos los miembros de la familia enterrados. La vida es una peregrinación, un largo viaje lleno de sucesos dolorosos²⁰⁰.

Lo íntimo es un camino de fallecimientos continuos, el texto narra la muerte de los otros que sirven por anunciar la propia. La muerte le parece prepotentemente presente en los lugares donde sus seres queridos han vivido: “Nunca los seres amados y desvanecidos, nos parecen tan muertos, como la vista de los lugares donde habitaron, donde los vimos agitarse en las manifestaciones de la vida.”²⁰¹.

Puesto que la importancia de la conexión entre la experiencia personal de madre dolorida y su papel de escritora incansable, Juana Manuela Gorriti con firmeza escribe a su amiga que: “La mujer debe ser mujer en todos los actos de su vida.”²⁰².

La literata pone de manifiesto la intensidad y la necesidad del deber en cualquier contexto: la suya es una toma de posición de una mujer que nunca se olvida de su condición femenina, que jamás considera negativa.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ En el Incipit de *El mundo de los recuerdos*, Juana Manuela cita un epígrafe de origen bíblico que dice “Dies peregrinationis mei sunt lungui et mali”: “Los días de mi peregrinación fueron cortos y malos.”, Juana Manuela Gorriti, *El mundo de los recuerdos, Obras Completas*, Tomo VI, ob. cit..

²⁰¹ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 223.

²⁰² *Ibid.*, p. 235.

Tener que ser una mujer en todas las condiciones significa exactamente vivir con orgullo su papel, aunque tenía que superar las dificultades de la época. La posición de Juana Manuela Gorriti no es una actitud feminista, o en defensa de las mujeres, sino representa la conciencia de una identidad que ella considera importante y fundamental en la sociedad. Su intuición es un factor predictivo de los cambios del siglo posterior, pero refuerza la necesidad de una mediación entre el papel público y privado, ambos indispensables para la realización de las mujeres.

La mujer se realiza en primer lugar en su espacio íntimo, representado por la familia: entre este espacio debe existir una condición afectiva que le permita la serenidad emocional y el desarrollo social como, por ejemplo, la educación. Como ya se ha mencionado Juana Manuela Gorriti insiste a lo largo de su vida sobre la importancia de la educación como una forma de autonomía para las mujeres, puesto que puede permitir a las mujeres de lograr la paridad con los hombres e influir sobre todos los aspectos de la vida pública. En ese sentido resulta emblemática la respuesta de la autora a los intelectuales que le preguntan qué piensa sobre la fundación del Derecho de la Mujer:

[...] Decid a las mujeres: - Ilustraos cual lo hacen los hombres; estudiad, adquirid los conocimientos necesarios para usar de vuestros derechos, que nadie os contesta; y que cuando los queráis tomar, estén en vuestra mano. Pero desterrad de vuestra vida las fruslerías a que la consagráis; aprended, y heos entonces, sin el permiso de nadie, en la posesión y el goce de vuestros derechos. Derechos! – concluí riendo con aquellos jóvenes, que eran ya mis amigos. – Creen ustedes, hijos míos, que la mujer tiene para mandar el mundo necesidad de que se los declaren? Bah! Todos saben bien que desde el fondo de su alcoba, lactando a su hijo y arreglando el banquete para el esposo, ordena la confección de las leyes y la caída de los imperios.²⁰³

²⁰³ *Ibid.*, p. 227.

Sin duda Juana Manuela Gorriti considera fundamental la integridad moral de las mujeres, dentro y fuera del hogar, característica que, en cambio, resulta absolutamente inusual para el hombre de su época. Al mismo tiempo, ella misma representa una mujer independiente que se mueve entre varios países de forma autónoma, pero a través de su escritura recibe el mismo reconocimiento que habría obtenido un hombre. No es alejándose de su género femenino que la mujer puede conseguir un papel, pero precisamente por las características intrínsecas del su ser tiene la oportunidad de levantarse y superar las barreras impuestas por la sociedad.

Juana Manuela Gorriti es una mujer emprendedora y determinada, así como precursora de ideas innovadoras sobre la condición femenina, y se sitúa más allá de las convenciones impuestas por la sociedad. Como señala Alicia Martorell, Juana Manuela Gorriti tiene un “[...] temperamento independiente – raro en una mujer de su época – extraña simbiosis de talento literario, patriotismo y trascendencia social, configuran la extraordinaria mujer que no pudo escapar hacia el silencio.”²⁰⁴.

Es el 1876, desde hace dos años Juana Manuela Gorriti reside en Buenos Aires, y en dicho periodo escribe muchos comentarios sobre amigas y amigos escritores, frente a la intensa actividad literaria y también con una inusual nota positiva sobre la vida: “¡Ah! cuan grato es contemplar en su marcha, al través del tiempo, esa venturosa estación de la vida, más bella y la más corta: un soplo entre dos eternidades, infancia y vejez!”²⁰⁵.

La autora vuelve a copiar cartas de amigos escritores en su diario, y entre ellas hay aquella de su amigo Ángel Justiniano Carranza, médico y literato, que le escribe que ha organizado una velada lírica en memoria del patriota Güemes y de Carmen Puch, “ese modelo de ternura conyugal que

²⁰⁴ Alicia Martorell, *Juana Manuela Gorriti y Lo íntimo*, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda, 1991, pp. 18-19.

²⁰⁵ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 228.

salvó Ud. del olvido en páginas inimitables.”²⁰⁶. Las palabras de su amigo le procuran gran satisfacción y así anota en su diario: “somos amigos eternos; hemos de querernos siempre, al través de la distancia, del tiempo, del espacio y de los acontecimientos.”²⁰⁷. De la misma manera hay muchas referencias al amigo peruano Ricardo Palma, con quien en esos años mantiene una asidua correspondencia de amistad intelectual. Dedicó también algunas páginas para explicar su deseo de ser amiga de Eduarda Mansilla, “pero ella no quiere mi amistad.”²⁰⁸. La autora decide escribirle para felicitarle tras leer *Recuerdos de Viaje* y así le contesta Eduarda Mansilla:

Como todo lo que sale de su pluma y brota de su gran corazón, la carta de ayer tiene un perfume especial único. Alguien ha dicho: “Cuando una mujer es muy inteligente, vale más que cualquier hombre, sea él quien fuera”. ¡Cuán aplicable es a Ud. tal expresión!²⁰⁹

Las páginas del diario se llenan de apuntes sobre obras literarias, encuentros, cambio de opiniones entre los intelectuales, y al mismo tiempo la artista expresa sus ideas sobre los acontecimientos políticos en el Perú, vicisitudes históricas de su época, anécdotas sobre las figuras políticas.

Por lo general la autobiografía o el diario no narran ficciones sino que transmiten acontecimientos sucedidos y memorias que merecen ser recordadas. La escritura íntima permite manifestar la propia historia dando un significado a las experiencias personales de la vida para producir el propio porvenir y transmitir la propia individualidad y unicidad. El trabajo de pararse a pensar a las nuestras acciones implica reflejar sobre el pasado

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 230.

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 229.

²⁰⁹ *Ibidem.*

pero también sobre el proyecto de vida personal. De esa manera el sujeto busca recuperar el sentido existencial, social y afectivo, lleno de relaciones, del camino de la vida, entretejida de historias y personas que a menudo desaparecen, perdidas en la cotidianidad entre acciones, encuentros y ausencias que crean, establecen y, tal vez, destruyen los personales contextos de la existencia. Narrarse a sí mismo también significa adquirir el papel de protagonista, ya que se tiene la ilusión de conducir nuestra historia personal. Así como afirma Silvia Molloy:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un contar de nuevo, ya que la “vida” a la cual supuestamente remite es, ya de por sí, una fabricación narrativa: la historia de mi vida no existe si no la cuento. Vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos cuentan o que leemos cuando se trata de vidas ajenas.²¹⁰

Juana Manuela Gorriti es consciente de ser personaje principal en su cuento, rodeada de muchos otros personajes ilustres que han hecho historia. La escritura le permite dar voz y huella a sus diferentes papeles: narra y teje las tramas de su vida, sin querer distanciarse emotivamente de los sufrimientos y de los hechos tristes y críticos de su destino. De esa manera, el recuerdo parece un refugio donde hallar finalmente paz y las palabras la única manera para aplacar el dolor y buscar su significación. Para Juana Manuela los fragmentos y las frases cortas parecen la forma más incisiva y veloz para transmitir sucesos, personas, emociones, pensamientos. Como también explica Cristina Iglesia:

²¹⁰ Silvia Molloy, “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Argentina, Ediciones Corregidor, 1994, p. 13.

Gorriti, como sobreviviente, rechaza la autobiografía y elige el fragmento del diario íntimo que dispersa la ilusión de la unidad de acción de la novela de una vida. Esta estrategia frustra, en un nuevo movimiento exitoso de Gorriti, la posibilidad de refutación o verificación, motor y fantasma, a la vez, de toda apuesta autobiográfica.²¹¹

La escritura de Juana Manuela Gorriti no tiene una función purificadora y el Yo que describe no es el Yo de la intimidad o solo de las relaciones personales y subjetivas, sino un Yo que se relaciona con los otros y con el mundo histórico y cultural de su época. De esa manera cada experiencia personal se entrelaza y se vincula a los personajes y condiciones que la vean protagonista y no solo espectadora, gracias a su fuerte enlace con la historia, a través de la figura del padre y después de su esposo. La intimidad de Juana Manuela Gorriti se construye gracias a breves relatos intercalados de acontecimientos, emociones, pérdida de amigas, cuentos de personajes históricos, la lejanía y después, la muerte de las hijas. El diario se vuelve fragmentario al igual que los acontecimientos de la vida. *Lo íntimo* aparece así como un viaje a posteriori de recuerdos y lugares que parecen arrastrar a la artista hacia la vejez y el malestar: “ El desierto de la vejez es para la mujer un oasis: la libertad de expresar su entusiasmo, su admiración y su afecto, autorizada por el dulce patronato maternal de esa era ingrata de la vida.”²¹²

A menudo la metáfora del desierto y del oasis aparece en las obras de la escritora para indicar la oposición entre vejez y juventud, entre presente y pasado, el recuerdo es el único oasis en que el alma puede hallar refugio. Y en la vejez el recuerdo del presente lejano se convierte en un “tiempo de entusiasmo y de fe, de afanoso vivir, pero de dulcísimo esperar.”²¹³. La escritura se hace necesaria para reflexionar sobre los proyectos literarios futuros, para relatar la propia enfermedad y soledad y

²¹¹ Cristina Iglesia, “El autorretrato de la escritora. A propósito de *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti” en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Lea Fletcher (ed.), Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994, p. 19.

²¹² Juana Manuela Gorriti *Lo íntimo*, ob.cit., p. 239.

²¹³ *Ibid.*, p. 234.

para comentar las obras de los demás a través de citas, máximas y observaciones. La escritura también es “lo único que a mí me queda es esta pluma y los tres dedos que la sostienen en la obra de hacer libros.”²¹⁴.

La frontera entre lo privado y lo público, rígida característica de su mundo contemporáneo, es marcada por la necesidad de distanciar la intimidad, característica femenina, de todos los aspectos sociales. En línea con la tendencia cultural y social de la época, la escritora no se pierde en reflexiones más privadas porque no era adecuado ni permitido expresar la propia intimidad y detallar relatos y fracasos personales, pero de esa manera Juana Manuela Gorriti declara su subjetividad, mezclando los límites entre público y privado. Aquí reside su originalidad: en su escritura conviven la vida de la mujer del siglo XIX anclada a la historia social, política y cultural de los personajes de los países de su vida. La autora parte de hechos privados para llegar a subvertir lo público: de esa manera el diario no representa solo su voz privada y personal, sino que también relata y contextualiza los acontecimientos públicos.

En 1885 Juana Manuela Gorriti se establece en Buenos Aires, ciudad en que vivirá hasta su muerte. En sus últimos años de vida se acentúa su devoción religiosa, vivida con sencillez pero con una intensa confianza en la misericordia y en la providencia divina. A menudo la artista dirige a Dios sus invocaciones en busca de consuelo para los adversos y dolorosos avatares de la vida: “Pero nuestro verdadero consolador es Dios. A Él, he vuelto siempre los ojos en mi desamparo, y siempre lo hallé sonriéndome con misericordia.”²¹⁵.

A lo largo de las páginas Juana Manuela Gorriti transmite su fe sincera y su confianza total y muchas veces repite a lo largo de sus últimas reflexiones que nunca ha dudado de Él y de su misericordia. De la misma manera surge la convicción de que paciencia, caridad, bondad, amor,

²¹⁴ *Ibid.*, p. 255.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 228.

resignación frente a las adversidades y dichas pueden abrir los corazones y también las puertas del cielo²¹⁶.

En marzo de 1888 se encuentra “entre la vida y la muerte, desahuciada por todos los médicos”²¹⁷, luego “dos meses de una convalecencia peor que la enfermedad misma.” Reconquista su salud pero con “una tristeza, un desaliento”²¹⁸. En agosto de 1888 muere su amiga Josefina Pelizza, a los cuarenta años. Unos meses más tardes muere también el pequeño hijo de su amiga Carmen Gazcón de Vela y el año después el hijo de Ricardo Palma. La autora, que ha vivido la misma experiencia personal, escribe las frases más íntimas y conmovedoras de su diario. Años antes, había escrito que el dolor de la madre por la muerte de un hijo es el dolor supremo e inconsolable que marca nuestra soledad en el mundo. La interrogación, completamente humana, de por qué puede existir tanto sufrimiento es inexplicable, pero haber vivido el mismo dolor puede permitirnos compartirlo:

¡Dios mío! ¿Que son en el orden universal de nuestros designios esos seres misteriosos que enviáis a nosotros, para iluminar nuestra vida, que hacen su nido en nuestros brazos, sonríenos una primavera y vuelven a ti dejando vacía y tenebrosa nuestra vida? Es una, aunque muy triste, muy grande verdad que cada ser es solo en la tierra.²¹⁹ Incidentes de la vida, casualidades, conveniencias personales, ligan a la nuestra otras almas. Creemos que las unen a nosotros los santos afectos del corazón, con lazos eternos. Pero, ponedlas a prueba: los desatan y se apartan, aunque sea dejándonos al borde de un abismo. Así

²¹⁶ *Ibid.*, p. 236.

²¹⁷ *Ibid.* p. 237.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ Se desea marcar esta coincidencia casual entre esta afirmación de Juana Manuela Gorriti y el famoso verso de la poesía “Ed è subito sera” di Quasimodo: “Ognuno sta solo sul cuor della terra/trafitto da un raggio di sole:/ed è subito sera.” Cabe señalar que Quasimodo fue un importante traductor de muchos poetas extranjeros, y muchos poetas españoles, sobre todo los de la Generación del 27, tuvieron una gran influencia en su poesía.

es, y de todo eso se compone la vida: y pues es así, así debe ser.²²⁰

Es el período de mayor producción literaria: publica seis volúmenes, entre estos *El mundo de los recuerdos* y *Oasis en la vida* que tratan también acontecimientos autobiográficos. Mientras que teme no terminar *Lo íntimo*, y no poder ver su edición porque siente acercarse la muerte: “Quiero añadir algo a lo ya escrito pero me encuentro tan mal que me es imposible. Soy una presa del sepulcro, por más que le dé vueltas a la vida.”²²¹.

También al final, los recuerdos de la infancia parecen ser “un poderoso lenitivo para el dolor”²²² pero permanece el miedo que estas notas del diario puedan no ser entendidas. Escribir y publicar preserva a Juana Manuela Gorriti de la tristeza, le da el impulso para enfrentarse a la enfermedad, y surge también el deseo de dar un cuerpo estructurado al diario para poderlo publicar tan pronto como sea posible, para que sobrevivan los instantes y las personas con quienes compartió su vida. El diario se compone de géneros narrativos diversos que ella misma señala a través títulos o sub-títulos, relatos breves, algunos poemas, leyendas históricas o indígenas, cuentos orales. A menudo en el diario se encuentran puntos suspensivos, signos de exclamación, párrafos cortos, frases breves con la finalidad más bien de ocultar que explicar. De esa manera la escritura corta los recuerdos, y los puntos suspensivos demarcan el propio afán de dar voz a la palabra, seleccionando solo los fragmentos que se pueden narrar. La memoria deforma e idealiza los recuerdos, excluye y transforma en escritura acontecimientos que parecen disimulados a través de mecanismos de defensa. El deseo de publicar, por un lado, pone de manifiesto la necesidad de dar unidad a los

²²⁰ *Ibid.*, p. 241.

²²¹ *Ibid.*, p. 255.

²²² *Ibid.*, p. 256.

acontecimientos y recuerdos de la vida y por otro subraya la intención de mantener secretos muchos episodios personales y dolorosos para preservar su intimidad. El diario se convierte en un registro despiadado y sarcástico del camino hacia la muerte con la intención de concluir de la mejor manera esta última obra:

Hoy quisiera compaginar algunos originales de *Lo íntimo* para darlos a la copia. Tengo que llenar muchos, muchos vacíos: no sé si lo podré hacer, tal es el estado de mi postración. El hombre propone y Dios dispone.²²³

Narrar se convierte en una forma para exorcizar e huir la enfermedad y la proximidad de la muerte, para escapar del destino común de cada ser humano y propio, adquiriendo una función paliativa y catártica. Ese es el período de mayor vivacidad cultural y producción literaria de Juana Manuela Gorriti, que anota lo siguiente en su diario: “Así, sin fuerzas, sin ánimo, estoy escribiendo todavía; pero escribiendo largas horas, como el que tiene miedo de caer en la mitad de la jornada impuesta.”²²⁴

En el año 1892, último año de su vida, Juana Manuela Gorriti espera la muerte con serenidad y fortaleza de ánimo, encarando los repetidos malestares y dirigiéndose a sus lectores con un tono alegre, segura de qué otros mundos están a la espera:

¿Lo creeréis? Estoy contenta. [...] Vamos a buscar lo que hay en otros mundos. [...] Yo he procurado hacerme muy buena, sobre todo en mis últimos años, y aunque algunas veces se me destiñe, Dios en su misericordia hará la vista gorda a estos pecadillos, y me dirá: pasa, mujer, pasa.²²⁵

²²³ *Ibid.*, p. 193.

²²⁴ *Ibid.*, p. 240.

²²⁵ *Ibid.*, p. 260.

Al mismo tiempo deja su testamento espiritual con la segura convicción de haber buscado hacer mejor que podía hacia sí misma y los demás, tal vez equivocándose, pero siempre acompañada de su total confianza en la misericordia de Dios.

Mis ojos se dirigen involuntariamente al ocaso por el que voy caminando. El corazón de esta época de la existencia, por decirlo así, está sombreado por una nube que avanza rápidamente sobre el cielo de la vida. Algunos días más y la luz se apagará para siempre...²²⁶

Muere la mañana del 6 de noviembre y es enterrada en el panteón de la familia Puch en la Recoleta. El cuento de su vida termina con su muerte: firmemente ha creído en lo que ha hecho, demostrándose innovadora y rompiendo los cánones de la época, después de haber realizado todos sus objetivos. Su novedad está principalmente en la capacidad con que ha sabido transformar la mujer en sujeto activo del discurso y no solo en objeto: “Al contar su vida, la mujer decide representarse a sí misma en lugar de seguir siendo objeto de la representación del hombre.”²²⁷. Así, la autora busca representar la voz femenina fragmentada, su característica maternal, sus relaciones sociales y familiares, su historia individual atada indisolublemente con la historia de su país. Historia y autobiografía coexisten en la escritura de la autora para expresar antes de todo su identidad de escritora, o mejor, como explica Batticuore²²⁸, su modernidad reside en su ideal de profesionalizar el trabajo de las escritoras.

Incluso a través de sus dolorosas experiencias personales y un largo exilio, Juana Manuela Gorriti ha sido testigo de una difícil experiencia sin

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Aileen Schmidt, “Los discursos autobiográficos de mujeres en Cuba y Puerto Rico”, en Mario R. Cancel, comp., *Historia y género: vidas y relatos de mujeres en el Caribe*, San Juan, Asociación Puertorriqueña de Historiadores y Editorial Postdata, 1997, p. 18.

²²⁸ Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima – Buenos Aires, (1876/ 7 – 1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

tener que abandonar la voluntad de renacimiento y la urgencia de dar voz a las inmensas potencialidades de la vida con confiada apertura a lo real. Para Juana Manuela Gorriti la esperanza es la primera manifestación de la vida. La esperanza, en cuanto personificación de la persona humana, ofrece la posibilidad de ir más allá y nos obliga a la búsqueda de las identidades individuales y universales.

Juana Manuela Gorriti comienza a partir de la problematización de la realidad individual que delinea la autonomía de la conciencia, y la definición de la realidad fuera de sí mismo y se convierte en acción hacia el Otro. Solo yendo hacia el Otro creamos a nosotros mismos. A partir de aquí se da la relación entre la vida y la escritura: solo el encuentro entre estos puede dar lugar a una nueva forma de conocimiento que puede recoger la totalidad y el ser humano en su plenitud, a través de las circunstancias personales de la vida.

Artista es aquel que puede descender hasta tal profundidad de sí mismo donde encuentra unas visiones que al par son acciones; el arte verdadero disipa la contradicción entre acción y contemplación, pues es una contemplación activa o una actividad contemplativa, una contemplación que engendra una obra de la que se desprende un producto. Por eso anula a la par la diferencia entre lo real y lo imaginario, entre lo natural y lo fingido.²²⁹

La búsqueda de sentido y de las respuestas vitales pasa a través de una clara conciencia de los límites propios y de los demás. Esa siempre es la participación general del misterio de la creación y de los demás y lo que permite vivir humanamente: vida como acción y no como paso. Como afirma María Zambrano:

Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la

²²⁹ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob.cit., pp. 29-30;

lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.²³⁰

El equilibrio entre la escritura y la vida está en la dicotomía entre la búsqueda de la identidad de sí mismos y la capacidad de captar la realidad en todas sus manifestaciones. Tanto Arendt²³¹ como Zambrano afirman que no hay pensamiento sin experiencia personal, a través del pensamiento el ser humano participa y actúa en la realidad. Se trata de humanizar la historia y la vida personal, de modo que la razón sirva como instrumento de interpretación de la realidad inmediata que en primer lugar para el ser humano es el conocimiento y la conciencia de sí mismo.

Giovanni Invitto hace hincapié en esta idea al comparar el concepto de Zambrano a una reflexión de Hannah Arendt:

Se “ciò che accade”, l’evento storico e quotidiano, è la vera “filosofia prima”, questa è stata sempre ai margini del pensiero occidentale. Perciò l’innesto produttivo può essere dato dalla poesia, dal racconto, dalla narrazione.²³²

Juana Manuela Gorriti puede ser considerada como una precursora, precisamente porque ha creído en la importancia de la diversidad y la historia como vida activa, y en la necesidad de estar presente en los acontecimientos como protagonista de su tiempo, en que vida de la mente y vida práctica son realidades conectadas.

²³⁰ María Zambrano, “Por qué se escribe”, (1934) en María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Losada, 1950, p.36.

²³¹ “Siamo così abituati alle vecchie contrapposizioni tra pensiero e passione, tra spirito e vita, che in certo modo ci meraviglia l’idea di un «pensiero appassionato», in cui pensare ed essere vivente si convertono in una stessa cosa.” Hannah Arendt, *Heidegger o il pensiero come attività pura*, citado en Pietro Terenzi, *Hannah Arendt: il senso comune e l’inizio della filosofia*, Roma, Leonardo da Vinci, 1999, p. 11.

²³² Giovanni Invitto, “Dal Labirinto alla stanza tutta per sé. Pensatrici del Novecento”, *Segni e comprensione*, n. 48, gennaio-aprile 2003, pp. 76-85.

Capítulo 4

Teresa Wilms Montt

Es mi diario. Soy
yo desconcertadamente
desnuda, rebelde contra
todo lo establecido,
grande entre lo
pequeño, pequeña ante
lo infinito... Soy yo...
233

Teresa de la †

²³³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 175. Teresa de la Cruz o Teresa de la † era el seudónimo que tal vez Teresa usaba para firmar sus poemas.



Fotografía publicada en el artículo “Vida y drama de Teresa Wilms Montt”, en:
La Estrella (noviembre 13, 1993), pp. 2-3 (suplemento) y *La Segunda*
(noviembre 16, 1993), p. 9, Colección Biblioteca Nacional.

Fuente: www.memoriachilena.cl

4.1. Entre Chile y Europa

En el año 2008 la revista italiana *Poesía* publica un artículo de Cristina Sparagana sobre Teresa Wilms Montt. Al leerlo surge en mí el interés de profundizar las obras de esta poeta y narradora olvidada por la crítica durante mucho tiempo. Los escasos estudios²³⁴ que se han realizado en los últimos años tratan temas de interés biográfico por su vida desdichada, su trágica muerte y por el hecho de que Teresa Wilms frecuentó importantes escritores de su época. Pero hay que señalar la importante publicación de Ruth González Vergara que, en 1993, recoge todas las obras de esta poeta y escribe también su biografía, que narra sus peregrinaciones entre Europa e América. También es notable el éxito de la tesis que Marcela Weintraub publica en 2007 sobre el tema de la melancolía, condición dominante en las obras de Teresa Wilms, a partir de un marco teórico psicoanalítico que analiza también la problemática de la subjetividad femenina.

Al haber pocos estudios sobre las obras de Teresa Wilms sorprende que en 2008 en Italia se celebrase un recital titulado “Un canto di libertà”, inspirado en el diario de Teresa Wilms Montt, con música compuesta por Alessandra Garosi y textos de Stefano Beccastrini. El recital fue patrocinado por la Embajada de Chile, promovido por la Comisión Regional de Igualdad de Oportunidades del Consejo Regional de Toscana y publicado por la EMEA en 2009. Ese mismo año, el Consejo de las Culturas y Artes del Gobierno de Chile financia la producción de la película “Teresa crucificada por amor”, dirigida por Tatiana Gaviola. En

²³⁴ Después de la publicación de la biografía escrita en 1993 por Ruth González Vergara, en los años siguientes algunos críticos se ocuparon de Teresa Wilms. A este propósito se reputa necesario citar los estudios de Ana María Baeza, Agosín Marjorie, Flores Castro Norberto, Lavquén Alejandro y Pérez Arredondo Mario, refiérase por favor a la bibliografía para una lista completa de los artículos.

ese contexto hay que recordar las palabras de su biógrafa Ruth González Vergara que afirma:

Teresa Wilms es perfil, creación, pasión difuminada en el tiempo. [...] Es la gran ausente, que con su voz de silencios, expora su pedazo de tierra natal. Porque, han de saber, Teresa Wilms fue la mayor desterrada del siglo y lo sigue siendo.²³⁵

María Teresa de las Mercedes Wilms Montt nació el 8 de septiembre de 1893 en la ciudad de Viña del Mar en Chile, en una familia chilena de estirpe aristocrática²³⁶. Sus padres fueron Federico Wilms y Brieba, descendiente de la Casa de Hohenzollern (reyes de Prusia y emperadores de Alemania), y Luz Victoria Montt y Montt, de la clase gobernante tradicional.

Fue la segunda de seis hermanas, llamadas ‘Las Ondinas del Rhin’²³⁷ por su belleza, y la predilecta de su padre que, frustrado por no tener hijos varones, la prefiere por su inteligencia e intrepidez, y la masculiniza llamándola “mi Tereso”. La madre beneficia a la primogénita y propicia a Teresa Wilms constantes malos tratos. En esa época escribirá su primer diario, dedicado a su infancia y primera juventud, escrito en tercera persona. Es así como se describe Teresa Wilms adolescente:

Teresa es una niña extraña, tanto física como moralmente. Su pelo espeso es a la vez ceniciento y dorado. Forma una coraza protectora para su cuerpecito, fuerte y flexible, como un arco tendido. En su rostro, con pronunciados pómulos, destacan

²³⁵ Ruth González Vergara, *Teresa Wilms Montt Un canto de Libertad*, Grijalbo, Santiago de Chile, 2009, p. 15.

²³⁶ Todas las referencias biográficas se deben a la investigación de González- Vergara en Ruth González Vergara, *Teresa Wilms Montt Un canto de Libertad*, ob.cit..

²³⁷ “Decíase que éramos bonitas y nos llamaban “las ondinas del Rhin”, por nuestra larguísima cabellera rubia y nuestros ojos de turquesa.” Teresa Wilms Montt, “A la vera del brasero”, en *Cuentos para los hombres que son todavía niños*, Buenos Aires, Otero e Co., 1919, p. 44. Las ondinas son criaturas legendarias del folclore europeo, por lo general descritas como criaturas similares a las hadas, representadas como mujeres hermosísimas.

unos grandes ojos alargados, cambiadizos, con resplandores de felino [...]. La nariz es pequeña. Tiene algo de bohemio.²³⁸

Teresa Wilms tiene la educación típica de las jóvenes aristócratas de la época: es educada en casa con institutrices y preceptores y se impone por una cierta rebeldía y deseo de emancipación. Inteligente, hermosa, toca el piano, la cítara y la guitarra, le gusta el canto, la ópera y la literatura, cultísima y lectora voraz, como ella misma escribe “La lectura la seduce. Excepto aquello, nada le llama la atención.”²³⁹. Teresa se esconde para leer, su madre no quiere que la hija pierda tiempo leyendo y la niña sufre más por los libros que su madre le quita que por los golpes que recibe. Ya en ese primer diario, la autora, con 14 años de edad, dice que no es feliz: su espíritu se ha desarrollado en la soledad, y piensa que “va a recorrer sola el camino de la vida, sin apoyo moral y sin afecto.”²⁴⁰. Teresa Wilms sueña con el príncipe azul y en 1910, a la edad de 17 años conoce a Gustavo Balmaceda Valdés, un joven de 24 años, empleado del servicio de impuestos estatal y sobrino del Presidente Balmaceda. La poeta, en contra de la férrea voluntad de sus padres, se casa en diciembre de 1910²⁴¹. Sus padres no asisten a la boda ni la vuelven a recibir en su casa: ella no los verá nunca más. Teresa Wilms y Gustavo viven en Santiago, donde suelen ir al teatro, conciertos y ópera. En esa época empiezan los problemas con el marido, debido a sus celos. La escritora queda embarazada y en septiembre de 1911 nace su primera hija, Elisa. Ese mismo año la pareja se traslada a Valdivia, donde la poetisa participa

²³⁸ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas*, ed. Ruth González Vergara, Grijalbo, Santiago de Chile, 1995, p. 31. De ahora en adelante se hará referencia a esta edición y se indicarán las páginas y el volumen del Diario.

²³⁹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario I*, ob.cit., p. 41,

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ El matrimonio tenía la función de consolidar las relaciones de poder y riqueza entre las familias y las madres por lo general apoyaban alianzas matrimoniales que permitían la concentración de poder político y económico en las familias más importantes, garantizando la continuidad a los vínculos, entre la Colonia y la República.

de ambientes literarios y comienza a escribir bajo el seudónimo de Thérèse Wilms.

El marido Gustavo, terriblemente celoso, maltrata a su mujer porque frecuenta salones literarios y decide trasladar la familia a Iquique, ciudad donde la autora empieza a frecuentar tertulias de intelectuales y donde también se relaciona con políticos ligados al anarquismo, en especial con Víctor Domingo Silva que describe como “un amigo de una amistad poética, triste, con algo de admiración mutua.”²⁴²

En Iquique, la autora madura la conciencia social de la condición femenina, como escribe ella misma en su segundo diario:

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 de todo lo que conoce un hombre. Mi alma salió pura de la prueba, pero asqueada y con un fondo de amargura eterna.²⁴³

Su opinión sobre las mujeres es dura, las describe como débiles, orgullosas, estúpidas y vanas, y los hombres, con pocas excepciones, son, según la escritora, viciosos, insensibles y egoístas. Esta repartición, entre un mundo femenino considerado en aquella época más propenso hacia una sensibilidad soñadora y un mundo masculino mayormente predispuesto hacia la realidad, se vincula a la corriente del espiritualismo de vanguardia²⁴⁴, en el que Bernardo de Subercaseaux también inscribe a Teresa Wilms. De hecho, como explica el autor, dicha propensión se crea en el periodo intelectual antipositivista y tiene algunas características comunes entre un grupo de artistas en Chile que unían vida y arte en el

²⁴² Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 59.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 59-60.

²⁴⁴ Bernardo de Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*, Tomo III, Santiago, Editorial Universitaria, 2004, p. 87.

culto de la Teosofía y la práctica del espiritismo²⁴⁵. Los rasgos salientes de esa afiliación son la importancia integral de la vida espiritual que promueve e incita la proximidad a la mística y a la religión. Por ese motivo se considera la vida como un camino espiritual, casi de purificación y perfección del alma. Los géneros literarios privilegiados son la prosa poética, pero, sobre todo, los diarios o cualquiera forma de escritura o narración de la vida íntima, de los pensamientos o inquietudes del alma y no tanto de los acontecimientos cotidianos. Hay también una predominancia o una complacencia hacia el dolor. Esas características además de ser pertinentes al espiritualismo de vanguardia, son también propias de la sensibilidad femenina. De esa manera la literatura se concibe como la forma para expresarse y dar voz a la propia interioridad²⁴⁶. A este propósito Bernardo de Subercaseaux cita la apostilla preliminar al libro de poemas *Inquietudes sentimentales* de Teresa Wilms:

Al ofrecer estas páginas al lector, no he pretendido hacer literatura. Ha sido mi única intención la de dar salida a mi espíritu, como quien da salida a un torrente contenido que anega las vecindades necesarias para su esparcimiento. Escribo como pudiera reír o llorar, y estas líneas encierran todo lo espontáneo y sincero de mi alma.²⁴⁷

Pero hay que señalar que esta actitud de la autora es afectada sobre todo con el fin de adecuarse al entorno cultural de la época, mientras que su anhelo místico condiciona la desesperación de muchas páginas del diario. En esa época la escritora empieza a sentir interés por la política (ambiente prohibido para las mujeres de la época), escribe sus primeros textos en la prensa local bajo el seudónimo “Tebal”²⁴⁸, artículos que

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 91-96.

²⁴⁷ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917, p. 209.

²⁴⁸ Tebal es uno pseudónimo que corresponde a los inicios de su nombre y apellido de su marido.

denuncian el maltrato de la mujer y se une a feministas y anarquistas como la librepensadora española Belén de Sárraga.

Bien se sabe que hacia fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX los papeles de hombres y mujeres estaban repartidos entre espacio público y privado. De esa manera las mujeres estaban limitadas al contexto familiar y doméstico mientras que los hombres tenían amplio espacio de acción en la esfera pública. Matrimonio y maternidad eran las únicas expectativas posibles para las mujeres que tenían también la ocupación de educar a los hijos. En los mismos años surge también la idea que las mujeres pueden ejercer un importante papel en la formación de los ciudadanos futuros, así que su función adquiere más importancia en la vida social.

Teresa Wilms refiere su vida en Iquique como “el tiempo en que ha gozado de mayor libertad”²⁴⁹, como “una vie de bohème”²⁵⁰, en que “la noche era para charlar, el día para dormir, la tarde para escribir. Yo era la única de sexo femenino en aquellas reuniones y así era demasiado consentida, pues todo me lo celebraban”²⁵¹. Inicia un paso desde el espacio privado de las mujeres, hacia actividades del ambiente público masculino. El marido aumenta sus celos y maltratos, Teresa Wilms queda embarazada nuevamente y, mortificada por los malos tratos de Gustavo, se ampara en casa de una amiga suya. En noviembre de 1913 nace su segunda hija, Sylvia Luz.

Continúa la admiración de quienes la rodean, hecho que aumenta la animosidad de su marido, que la envía a Santiago con sus dos hijas. Su familia no quiere verla, por lo que se traslada a la casa de la familia marital. Allí continúa viéndose con un primo de Gustavo, Vicente Balmaceda Zañartu, con el que había empezado un flirteo en Iquique.

²⁴⁹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 57.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

Gustavo descubre algunas cartas sospechosas de una infidelidad cometida. Después de un juicio sumario de la familia Balmaceda Valdés, le quitan las hijas y el 18 de octubre de 1915 la enclaustran en el Convento de la Preciosa Sangre en Santiago de Chile, destinado a locas y criminales.

Como señala Ruth González Vergara, a Teresa Wilms:

[...] le costará caro la emancipación como persona y luego como creadora: ruptura matrimonial, enclaustramiento, pérdida ilegal de la tuición de sus hijas. O sea la soledad. Es el precio por enfrentarse a los códigos sociales y morales del sistema en que vivió.²⁵²

El convento de la Preciosa Sangre da cobijo a las religiosas de la Orden, y también tiene dos alas: una, para mujeres locas o insanas que se quiere ocultar; otra, para las mujeres recluidas por punición o disposición familiar.

Pasa ocho meses internada, desde octubre de 1915 hasta mayo de 1916, y vive horas muy dramáticas, aunque recibe la visita de sus amigos Paul Garnery, Vicente Huidobro y Sara Hübner. Su segundo diario, que escribe en francés durante el período de clausura, revela su amor por Vicente Balmaceda, al que continúa escribiendo cartas. Piensa en el divorcio, aún no reglamentado en Chile, pero la idea escandaliza a su familia, y Gustavo le pide que se haga pasar por loca, a lo que Teresa se niega. La vida en el convento “transcurre en su celda con un pobre mobiliario y en medio de la monotonía solo rota por las campanas.”²⁵³. Teresa Wilms en el convento asiste a los rezos, y medita, se ocupa de jardinería y aprende a tocar la cítara. También describe algunos momentos de intensa espiritualidad como cuando escribe:

²⁵² Ruth González Vergara, *Teresa Wilms Montt Un canto de Libertad*, ob. cit., p. 79.

²⁵³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 117.

Oí misa con fervor. La tarde fue dedicada a la Virgen; ayudé a las Madres, a engalanar los altares; en cada flor que deposité a los pies de esa bellísima y tierna madre universal dejé un pensamiento, una plegaria, un ruego oculto por la felicidad de Jean.²⁵⁴

Algunos días son terribles, sin esperanza. Teresa Wilms escribe su desesperación, y lanza su grito a Dios que no la escucha. Piensa que no tiene valor para hacer frente a la vida y quiere irse para siempre: “¡Dios creo, creo firmemente en ti, por qué me abandonas en mi desoladora angustia!”²⁵⁵.

El 29 de marzo de 1916, desesperada por el encierro y la lejanía de sus hijas y su amante, Teresa Wilms intenta suicidarse por primera vez. Sobre dicho incidente, apuntará: “En mi honda desesperación y desamparo tomé un frasco de morfina pero... Dios no quiere que muera, cuando a pesar de haber agonizado anoche, estoy viva.”²⁵⁶.

Gustavo Balmaceda permite a su esposa salir del claustro e ir a Viña del Mar para hablar con su familia. Pero nadie le abre la puerta. De nuevo, Teresa Wilms es rechazada por su madre, que no quiere asistirle ni acogerla; ese será un dolor inmenso para la poetisa, que, humillada, decide abandonarlo todo. La escritora decide así dejar el país y partir; su padre la ayuda en secreto para que se exilie porque la prefiere lejos y, con el apoyo de Vicente Huidobro, que le procura ropajes negros para disfrazarse de viuda, viaja a Buenos Aires en Junio de 1916, renunciando así a su amante y a sus hijas. En la sociedad chilena todo eso provoca un sonado escándalo y desde ese momento, Teresa pierde todo su crédito. Allí experimenta la libertad, se relaciona y participa en el movimiento cultural y bohemio de

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 62. Jean es el nombre que Teresa da a su amante Vicente Balmaceda Zañartu.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 134.

Buenos Aires, frecuenta las tertulias y escribe para la revista *Nosotros*. En esa misma revista se publicarán, después de su muerte, algunas páginas de su diario.

Las limitaciones para las mujeres persisten junto a las tradiciones conservadoras, si bien cambia la sociedad y se asiste a una mayor prosperidad general. A principios del siglo XX aún hay limitadas condiciones morales y sociales para las mujeres. A pesar de dichas restricciones, Teresa es una de las pocas mujeres que frecuentan los círculos literarios argentinos. Joaquín Edwards Bello en la revista *Sucesos* de Valparaíso en 1921 afirma que:

Teresita fue popular en Buenos Aires. Todos querían conocer a esa joven fría como los arcángeles y los nihilistas, hermosa y fuerte, con ojos maravillosos pero un poco indiferentes al amor, con algo de masculino en toda su personalidad.²⁵⁷

Publica su primer libro, *Inquietudes Sentimentales*, en 1917, bajo el seudónimo de Thérèse Wilms Montt. El libro, que será editado tres veces, se compone de cincuenta poemas en prosa con algunos rasgos surrealistas y trazos sombríos para expresar su hondo malestar y sus dificultades. Ese mismo año publica también *Los Tres Cantos*. El libro se publica dos veces y es bien recibido entre poetas e intelectuales. La revista *Nosotros*, en la que colabora como periodista, reseña sus dos obras, y de *Los tres cantos* afirma:

No falta en esas paginas cierto sentimiento, mezcla de erotismo y espiritualismo, que ofrece en su contraste algunos aspectos de belleza, muestra de temperamento excepcional y raro de la autora, cuya principal obra tenemos en su vida femeninamente interesante.²⁵⁸

²⁵⁷ Joaquín Edwards Bello, "Teresita Wilms", *Sucesos*, Valparaíso, verano, 1921.

²⁵⁸ *Los tres cantos. Letras americanas*, reseña, Buenos Aires, *Nosotros*, año XII, 1918.

Como cita Ruth González Vergara la prensa bonaerense aplaude las obras de Teresa, que se consagra como escritora y marca así las “páginas poemáticas vividas, casi autobiográficas.”²⁵⁹.

Teresa Wilms continúa teniendo muchos admiradores y enamorados: quien pinta su retrato, quien escribe poemas para ella y, entre estos un joven aristocrático de 19 años, Horacio Ramos Mejía (Anuarí), se enamora de ella sin ser correspondido, motivo por el que llega a suicidarse cortándose las venas mientras la autora está en su casa. En la entrevista²⁶⁰ que Sara Hübner le hizo en 1921, Teresa Wilms afirma que Anuarí es el único hombre que ha amado después de su muerte en 1917, después de tres días de luto y desesperación, escribe: “sin filosofía y sin ilusiones me embarco mañana, huyendo de una pena negra y tan negra, como que emana de una fosa recién abierta en cuyo fondo he desgarrado mi corazón.”²⁶¹.

Decide ir a Europa para ofrecerse de voluntaria en la Cruz Roja del Frente Aliado: “Pienso llevar a cabo los trámites necesarios para incorporarme en la Cruz Roja. Después de algún tiempo de práctica en algún hospital saldré para Europa en un convoy de soldados.”²⁶². Durante el viaje en el transatlántico “Vestris”, se organiza un banquete en honor de la bellísima escritora chilena como se indica en el periódico de bordo. Pero la desesperación es máxima y piensa en sus hijas. El 1 enero de 1918 durante el viaje en nave, Teresa Wilms, como cuenta en su diario, intenta por segunda vez al suicidio, pero un joven pasajero evita que la poetisa se lance al mar:

²⁵⁹ Ruth Gonzalez Vergara, *Teresa Wilms Montt, un canto de libertad*, ob. cit., p. 143.

²⁶⁰ Sara Hübner, *Una hora de charla con Teresa Wilms Montt*, Santiago de Chile, editorial Nascimento, 1922, p. 162.

²⁶¹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario III*, ob.cit., p. 156.

²⁶² *Ibid.*, p. 162.

Después de unos instantes de serena locura, llamé a la muerte. Se me apareció sacando los brazos de las refulgentes escamas del océano y la oí llamarme con voz desmayada. Sus ojos negros, perforadores y atrayentes, abrieron a mis pies la ancha cuesta del vacío.²⁶³

Llega a Nueva York, donde la confunden con una espía alemana y la recluyen dos días en la Isla de Ellis, que ella misma describe en su diario junto al llanto reprimido y la angustia de aquellos días. En febrero de 1918 la escritora llega a Madrid, donde se aloja en un cuarto de un hotel que describe así en su diario:

Constituye mi alcázar una alcoba que no posee nada de particular. Es un cuarto modesto, limpio, con cuatro paredes como todos; paredes blancas escasas de adornos que no turban la quietud de mis pensamientos y que tienen algo análogo a mi resignada castidad.²⁶⁴

En Madrid participa en las tertulias nocturnas, frecuenta bares y cafés donde se reúnen escritores con los que empieza relaciones de amistad como Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Benavente, González Blanco, Machado, D'Ors, Martínez Sierra y María Lejárraga, Gómez Carrillo, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, Ignacio Zuloaga, Pío Baroja, Azorín, García Lorca, Joaquín Edwards Bello y Juan Ramón Jiménez que así la define:

Tus caminos son otros, otros que no son unos, uno, en el momento mismo en que tú pones en ellos tu pie, tu planta, mística tú diferente en todas las místicas y los místicos, mística

²⁶³ *Ibid.*, p. 158.

²⁶⁴ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 179.

del amor y el dolor impensados, con tu pensamiento pleno de distancias, acercadura fácil de lo lejano difícil.²⁶⁵

También en Madrid no son muchas las mujeres que frecuentan la vida bohemia de los artistas, y Teresa Wilms, libre, sin marido, sin familia, es admirada por su belleza y su atractivo, así Edwards Bello recuerda que:

Todos la miraban con asombro. Deslumbró, pasajeramente, a escritores y artistas. Era ella, siempre ella, impenetrable e inalterable. Caminaba en su propia belleza como la luna en el cielo despejado.²⁶⁶

Célebre es también la frase de Vicente Huidobro que describe a su estimada amiga con las siguientes palabras: “Teresa Wilms es la mujer más grande que ha producido la América. Perfecta de cara, perfecta de cuerpo, perfecta de elegancia, perfecta de inteligencia, perfecta de fuerza espiritual, perfecta de gracia.”²⁶⁷

Para dar una idea de cómo la autora volvía locas las personas que la rodeaban, se cita también el comentario exageradamente ultraísta de Guillermo de Torre que así la recuerda y la glorifica por su personalidad extravagante y sus cualidades vanguardistas:

Alma incógnita, viajera y extrarradial, que trasciende en una ósmosis fluida a la variedad de su vida episódica, desconcertante y libérrima. [...] ¡Oh, el misticismo andrógino de Thérèse! ¡Oh, la indescifrable veta teresiana, que por virtud de un atavismo ibero, jaspea su espíritu, en tangencial paralelismo con franjas de refinadísima amoralidad! ¿Comprendéis la fuerza imperativa de su misticismo epicúreo

²⁶⁵ Juan Ramón Jiménez, “Poesía y efigie de Teresa Wilms Montt”, *Revista Caballo de Fuego*, año I, nº 2, Santiago de Chile, 1945 en Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.

²⁶⁶ Joaquín Edwards Bello, *Recuerdos de un cuarto de siglo*: “Teresa Wilms ha vuelto”, Santiago de Chile, Editorial Zigzag, 1966, p. 119.

²⁶⁷ Vicente Huidobro, *Vientos contrarios*, Nascimento, 1926, p. 111.

(¡!), en el torbellino de sus embriagueces intelectivas? ¿Comprendéis que, en su hiperestesia psíquica, Teresa de la † se orne de una nébula teosófica, y presienta su transmigración en líricos avatares? Con sus ojos iónicos ella descubriría bellos horizontes hiperdimensionales, forjaría nuevos módulos hexaédricos, e irradiaría núbiles lirismos creacionistas, logrando su ultra triunfal.²⁶⁸

Igualmente Gómez-Carrillo pregunta “¿Quién no ha estado enamorado de ella? ¿Quién no le ha ofrecido su alma entera a cambio de una sonrisa?”²⁶⁹. El mismo artículo sobre Teresa Wilms, escrito por Gómez-Carrillo, hará de prólogo a la obra *En la quietud del mármol*.

Como explica Marcela Weintraub:

Es posible pensar que en sus vínculos con intelectuales y escritores, Teresa Wilms nunca dejó de asumir el rol que éstos mismos le reflejaban, y que correspondía a la mujer bella y excéntrica, la *femme fatale*, la excepción en un mundo de hombres.²⁷⁰

En ese sentido, muchos son los críticos que se preguntan cuánta importancia ha tenido su belleza y su extravagancia en facilitar su entrada en el ambiente cultural de la época, especialmente si se tiene en cuenta cómo al cabo de unos pocos años se la olvidó. Teresa Wilms encarna y simboliza un papel ambivalente y contrastante, por un lado musa inspiradora de sus amigos, por otro, escritora y poetisa en busca de su identidad, y de mujer pasional y extravagante y por otro más, enamorada de Dios, mística y asceta.

²⁶⁸ Guillermo de Torre, “Fémina sugerente: el espíritu sideral de Thérésé Wilms”, *Grecia* año III - nº 40, Sevilla, 20 de febrero de 1920.

²⁶⁹ Gómez-Carrillo, “Thérèse de la Cruz”, *El Liberal*, 18 de mayo 1918.

²⁷⁰ Marcela Weintraub, *Melancolía y subjetividad femenina en el Diario íntimo de Teresa Wilms Montt*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007.

En la entrevista de 1921 con Sara Hübner²⁷¹, Teresa Wilms comenta su período en Madrid como un tiempo pobre pero feliz, rodeada de amigos sinceros. La poetisa entrelazará una amistad más honda e íntima con Ramón María del Valle-Inclán. Teresa Wilms tiene 25 años y Ramón cumple los 52: el escritor español tiene por ella afecto y un cariño especial, casi paternal. Juntos frecuentan los antiguos cafés madrileños como “El Pombo”, “El Gato Negro” o el de “Los Espejos”, donde Valle-Inclán escribe sus esperpentos, entre ellos *La pipa de Kif*, de que Teresa Wilms fue musa inspiradora pero sin llegar su nombre a la posteridad. La intimidad entre ellos es especial, como cuenta Ruth González-Vergara: “Amistad breve pero intensa y llena de afectos.”²⁷². Y la autora añade:

Pese a la diferencia de edad, de nacionalidad, de extracción social, tenían ambos muchas semejanzas: eran autodidactas, sin una educación formal, lectores empedernidos de ávida curiosidad, ambos amaban el saber, la belleza. [...] Individualista y bohemios; antiburgueses impregnados de universalidad, solían enfrascarse en lucubraciones llenas de fantasía, y nostalgias de sus respectivas tierras de orígenes.²⁷³

El poeta solía llamarla “Mi niña Chole” como la protagonista de su *Sonata de Estío* que seduce al Marqués de Bradomín. Así siempre la llamará también en las cartas que le envía cuando Teresa Wilms va a París. En el segundo tomo de *La sagrada cripta de Pombo*, Ramón Gómez de la Serna escribe:

Fue una mujer hermosa a la que persiguieron los hombres chocheando visiblemente algunos escritores al perseguirla. [...]

²⁷¹ Sara Hübner, *Una hora de charla con Teresa Wilms Montt*, ob. cit.

²⁷² Ruth González Vergara, *Teresa Wilms Montt, un canto de libertad*, ob. cit., p. 194.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 229-230.

Teresa Wilms no sabía qué hacer con su belleza. Por eso murió en el Hospital Laennec de París, el 24 de diciembre de 1921.²⁷⁴

En 1918 Teresa Wilms lee las poesías de Valle-Inclán en el Ateneo de Madrid con la satisfacción del maestro y de los escritores del '98. Como cuenta Edwards Bello, viaja junto a Ramón por Andalucía, Toledo, Segovia y Ávila, viaje en que descubre la vida y las obras de Santa Teresa de Jesús, que llenará el alma de la autora.

Teresa Wilms sigue siendo apreciada por su belleza y sus poemas. En 1918 publica y recibe buen éxito con *En la quietud del mármol*, texto prologado por Enrique Gómez Carrillo. El libro está formado por treinta y cinco fragmentos en prosa poética y tiene como sujeto el amor y la tragedia del joven Horacio Ramos Mejía (“Anuarí”), muerto suicida en Buenos Aires. Teresa Wilms, a través de un monólogo interior, exterioriza en primera persona su dolor y su amor por Anuarí.

Haber visto la muerte por amor en la expresión del rostro de este hombre la traumatiza porque, como señala Lévinas, la cara del Otro la convoca, la pregunta, la reclama²⁷⁵, como si la muerte invisible fuera asunto suyo. La muerte del Otro la llama en causa, y la pone en tela de juicio, como si Teresa Wilms, desde su indiferencia, fuera cómplice de esa muerte. La poetisa percibe un fuerte remordimiento y siente la responsabilidad de responder a esa muerte para no abandonarla a la soledad eterna. Surge en la poetisa la sensación de sentirse en deuda y la necesidad de no perder el misterio del amor de Anuarí, haciéndose cargo de su muerte como si fuera una oferta, transformándolo en su próximo y dedicándole poemas y pensamientos en su diario a lo largo de los años. La experiencia de la muerte certifica la muerte común a todas las personas. Teresa Wilms se convierte en testigo del Otro, de la vida de Anuarí

²⁷⁴ Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p XXXV.

²⁷⁵ Emmanuel Lévinas, *Dio, la morte e il tempo*, ob. cit., pp. 182-183.

inscrita en la suya como recuerdo. Cada autobiografía se compone de un sinnúmero de recuerdos de las vidas de los otros, que a través de la escritura sobreviven buscando una forma de inmortalidad.

Para Derrida, el encuentro con la muerte de los otros, nos permite circunscribir nuestra identidad aún más, llegando a ser testigos de las vidas de los demás, transcritas en la propia como recuerdo. En relación a esto, Benjamin escribe:

Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la experiencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido. Pero cada día, con labor ligada a su finalidad, más aún con un recuerdo prisionero de esa finalidad, deshace el tramaje, los ornamentos del olvido.²⁷⁶

Cada escritura de diario está, en realidad, impregnada de presencias y acontecimientos que participan y se dedican a tejer también la vida de los demás, de modo que el recuerdo certifica la inmortalidad. Siempre según Derrida, la memoria se guarda solo perdiéndose en la traición de la escritura. Citando a Foucault, Deleuze afirma que la historia “doesn't fix our identity, but disperses it into our essential otherness.”²⁷⁷.

Escribir sobre sí mismo implica superar los acontecimientos diarios, recordar se convierte en una manera para conservar la experiencia, para hacer una secuela a los propios sucesos. De ese modo, el acto de narrar adquiere una doble función: inmortalizar la propia vida mediante la transmisión de lo vivido a la posteridad y al mismo tiempo remover dentro de sí para dar voz al propio verdadero yo²⁷⁸. De ese modo, el individuo no solo es responsable de sus actos, sino también de la fragilidad del Otro

²⁷⁶ Walter Benjamín, “Una imagen de Proust”, en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998, p. 18.

²⁷⁷ Guilles Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 95.

²⁷⁸ Joan-Carles Mèlich, “Narración y hospitalidad”, *Anàlisi* 25, 2000 p. 133.

porque escribir hace posible llevar a cabo su singularidad, pero siempre dependiente de los demás. Como escribe también Ricoeur:

Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.²⁷⁹

De esa manera, Teresa Wilms transmite su dolor por la muerte de Anuarí, sintiéndose responsable de su vida, reconociéndose enredada en el sufrimiento causado y experimentado, dolor que llega a ser constitutivo de su misma identidad. Eso es porque cada experiencia personal llega a ser compartida, participativa, compadecida, en el sentido latino de *cum patior* (estar con el Otro en el sufrir) y constituye la identidad subjetiva que siempre es una respuesta humana al Otro²⁸⁰. Relatar, a través del hecho tangible de la palabra escrita, significa dar visibilidad al Otro, ser testigos de algo que huye y que ya no es más. La escritura permite dar un sentido a la experiencia y hacer vivir nuevamente el pasado personal y de los demás en el presente, transportándolo en el porvenir. Como escribe Pavel Florenkij el recuerdo del pasado es un deber y el contenido de la vida, y no es posible apreciar el presente y felicitarse por el instante, si este no está radicado en el pasado²⁸¹.

Reflexionar sobre la experiencia se convierte en una forma para construir la propia identidad que se crea aunque a través de la identidad de los demás, porque cada ser humano está íntimamente relacionado con el Otro y hablar de sí mismo significa contemporáneamente salvar al Otro del olvido. Un hombre sin recuerdos, es un hombre sin vida, la memoria

²⁷⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, Vol. III: El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1996, p. 998.

²⁸⁰ Ricoeur Paul, *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*, ob.cit., p 145.

²⁸¹ Cfr. Pavel Florenskij, *Non dimenticatemì*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 316-317.

puede dar voz a la propia y ajena identidad, creando una barrera a la muerte.

Así Teresa Wilms elige el papel de testigo de la vida y la muerte de Anuarí y siempre en el mismo año, con el nombre de Teresa de la Cruz, publica *Anuarí* que lleva prólogo de Valle-Inclán, que así comenta:

Y extraña como la voz es esta frágil y blonda druidesa que apenas posa sobre la tierra y tiene al andar el ritmo del vuelo. Baja de la montaña sagrada, es toda hecha de nieve y de sol de la cumbre. [...] Estos poemas, como versículos de un libro sagrado, hacen sonar la cadena de los siglos, y tienen la misteriosa resonancia de las voces elementales. Pasa sobre ellos el soplo profético. Tiene esta voz una gracia alejandrina. [...] Maravillosa voz alejandrina que renueva el temblor de las visiones apocalípticas, y la mística calentura del fakír que deslíe su conciencia en el Gran Todo.²⁸²

Durante su permanencia en Madrid, Teresa Wilms se enamora de un aristócrata chileno, Arturo Cousiño, pero para él es imposible continuar la relación a causa del pasado poco honorable de la autora que en su diario anota: “Me laceró el azote en carne viva cuando esa voz ambigua dejó caer las malas palabras: Han dicho que tienen vergüenza de que Ud. sea chilena. Dicen que Ud. es una bohemia, aún más, una nómada.”²⁸³.

En agosto de 1918, Teresa Wilms vuelve a Buenos Aires, ciudad en que publica en febrero de 1919, *Cuentos para los hombres que son todavía niños*, bajo el seudónimo de Teresa de la Cruz²⁸⁴.

La obra se compone de ocho cuentos originales que rememoran experiencias de la infancia, recuerdos, pequeños ensayos. Ese mismo año

²⁸² Ramón Valle-Inclán, “Prólogo” en, Teresa Wilms Montt, *Anuarí*, Madrid, Imprenta y Papelería de M. Martínez de Velasco, 1918.

²⁸³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 178.

²⁸⁴ “Este libro lo escribió Teresa de la +, llamada entre los profanos Thèrèse Wilms Montt”. Colofón de *Cuentos para los hombres que son todavía niños*, Buenos Aires, Otero & Co. Impresores, 1919.

decide zarpar de nuevo: “Me marcho a Europa, no puedo quedarme cerca de dos tumbas [...] Londres o Pekín, La Meca o Venezuela, significa lo mismo para mí. He huido de Argentina porque mi destino es errar.”²⁸⁵.

En junio de 1919 llega a Londres, con la intención de dirigirse a París. Sin embargo, es nuevamente detenida con la acusación de ser bolchevique, a cien kilómetros de Londres, entre Calais y Boulogne, y después desterrada de Inglaterra. Decide así de marcharse a España pasando por Liverpool. En diciembre de 1919 llega a Madrid, escribe *Anuarí* en francés, y viaja a Sevilla, Córdoba y Granada.

En 1920 se traslada a París, su última dirección, y entra en contacto con artistas surrealistas como André Bretón, André Guide, Paul Éluard, Max Ernst, y colabora para la revista literaria *La Guirlande*. Después de cinco años de exilio, gracias a los criados de su suegro, José Ramón Balmaceda, se reencuentra con sus hijas, que ahora tienen 7 y 9 años, llegadas a París con toda su familia en misión diplomática. Teresa, a pesar de las reticencias de algunos diplomáticos chilenos, consigue ver a sus hijas dos días a la semana²⁸⁶. Pero, tras su permanencia de un año en la

²⁸⁵ Se refiere a las tumbas de “Anuarí” sepultado en Buenos Aires, y de su madre, en Valparaíso. Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., pp. 187- 190.

²⁸⁶ Su hija Elisa Balmaceda Montt así recuerda los encuentros en París con su madre Teresa: “Nosotros éramos dos niñas que no sabíamos que teníamos una madre. Sonábamos con tenerla. Nuestra madre para nosotras era un sueño. Nunca nos hablaban de ella. No teníamos ningún contacto con mi mamá Teresa. Y mediante esas altas caritativas de mi mamá Rosa y algunos criados de los Balmaceda pudimos encontrarnos con ella en los jardines. Fue un verdadero complot. Estábamos sentadas entre flores, en el Trocadero cuando apareció nuestra madre, con una capa y un sombrero con un alfiler, que casi se le caía. La vi muy hermosa. Se me cerró todo: el estómago, el esófago porque era una emoción biológica, era la emoción total. Ella también estaba muy nerviosa y se reía mostrando una dentadura perfecta. Estábamos como dos pájaros helados en el nido que no se atrevían ni a moverse. Ella, creo, que estaba igual y soltaba unas carcajadas como para disimular esa tremenda emoción que las tres teníamos. Nos abrazaba y besaba una y otra vez..No cesaba de reír y nos miraba como embobada. Yo creo que reía para no soltar las lágrimas y mostrar la desesperación por no poder vivir con nosotras. Ella sabía que no podría jamás darnos su compañía, tomarnos con ella, porque ella no tenía ninguna situación holgada como para poderse instalar; vivía en hoteluchos... Y a nosotras nos prohibían visitarla en París... No había opción...Yo recuerdo su risita nerviosa como para quitar todo 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....En las sucesivas

ciudad, los Balmaceda regresan a Chile y Teresa Wilms pierde nuevamente la posibilidad de ver a sus hijas. Teresa cae en una tristeza y angustia sin fin. Se recluye en casa y como escribe en su último diario: “Hace ya cuatro meses que ajena al mundo me he encerrado en el aro del misterio y éste se estrecha por momentos a mi cuello cubriéndome de luz la cabeza y de noche el corazón.”²⁸⁷. Fuma mucho, toma calmantes (como veronal) y otras drogas. Fallece sola el 24 de diciembre de 1921, a la edad de 28 años, después de una sobredosis de veronal y días de agonía en el hospital de Laénec de París. El cónsul chileno organiza el entierro en el Cementerio Père Lachaise, cerca de Oscar Wilde y, como relata González Gutiérrez, en el otro extremo, Edith Piaf y Eloísa y Abelardo. En el mismo cementerio se encuentran también las tumbas de Molière, Proust, Colette y muchos otros más.

veces la visitamos a escondidas, en su hotel primero y luego cerca del parque Monceau, donde nos llevaba.” Ruth González Vergara, *Teresa Wilms Montt, un canto de libertad*, ob. cit., pp. 276-277.

²⁸⁷ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 200.

Lo que no se ha dicho...



SANTIAGO DE CHILE
EDITORIAL NASCIMENTO
Alameda 572 - Casilla 2508
1922

Fuente: www.memoriachilena.cl

4.2. Los diarios de Teresa Wilms Montt

Como afirma María Zambrano, la confesión surge de ciertos contextos en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de derramamiento. En aquel momento el ser humano, que siente el peso de la existencia, necesita que su propia vida se le revele: “La confesión comienza siempre con una huida de sí. Parte de una desesperación. Su supuesto es como el de toda salida, una esperanza y una desesperación.”²⁸⁸. La autora añade que es la intensidad de la desesperación la que permite al individuo salir de sí y hablar de sí mismo, cosa tan antitética al hablar. También para Teresa Wilms la confesión es salida de sí en fuga. Una huida que quiere atesorar lo que fue y lo de que huye. Como también señala María Zambrano:

La confesión es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue aquello de que se huye. Quiero expresarlo para alejarlo y para ser ya otra cosa, pero quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo.²⁸⁹

Así en los fragmentos de los diarios, Teresa Wilms expresa su no aceptación de lo que es o mejor, la vida tal y como se le ha dado. De la misma manera su identidad se representa como fragmentada, sin puntos de referencia estables, a merced del fluir de acontecimientos y personas.

En sus palabras surge el carácter fragmentario de su vida, como “trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de si mismo, fragmento.”²⁹⁰. Las palabras sirven para transmitir su deseo de ser escuchada, la huida de sí en el anhelo de hallarse en un espacio lleno de contradicciones e

²⁸⁸ María Zambrano, *La confesión: género literario*, ob.cit., pp. 32-33.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 37.

incongruencias. El suyo es un grito hacia algo o alguien, pero casi sin esperanza de hallar una solución en que reconocerse. María Zambrano afirma que la confesión tiene el propósito de expresar la vida con el intento de transformarla: “La confesión supone una esperanza: la de algo más allá de la vida individual, algo así como la creencia, en unos clara, en otros confusa, de que la verdad está más allá de la vida.”²⁹¹. Esto, como se verá en el análisis, no se realiza en Teresa que no tiene nunca momentos de felicidad y actos de esperanza.

Ruth González-Vergara es la editora de la publicación de los diarios escritos por Teresa Wilms a lo largo de su vida entre 1907 y 1921: ella les da títulos y orden: *Diario I Iniciación*, el manuscrito está en francés y no tiene fechas; *Diario II Bajo las campanas*, escrito durante su encierro en el convento de la Preciosa Sangre de Santiago, entre 1915 y 1916; *Diario III Otros cielos, otras prisiones*, que recorre su periodo en Buenos Aires y Nueva York entre 1917 y 1918; *Diario IV Peregrinaje y finitud*, escrito entre 1918 hasta su muerte en 1921, en Madrid, Buenos Aires, Londres, Liverpool y París.

Después de su muerte, la revista *Nosotros* publica en Chile, en 1922, algunas de sus obras y su último diario con el título *Lo que no se ha dicho* y con el prólogo escrito por Enrique Gómez Carrillo. La crítica no se ha ocupado mucho de las obras de Teresa Wilms, consideradas como obras inacabadas y fruto de una experiencia juvenil.

Teresa Wilms escribe diarios desde muy pequeña y su escritura espontánea y reflexiva, con una fuerte dosis introspectiva, tiene la intención de analizarse a sí misma y su contexto familiar y social, no solo para narrar su vida sino para manifestar sus pensamientos más íntimos. Escribir sobre sí misma significa ante todo tener el coraje de revelar a nosotros mismos y a los demás lo que somos, interpelarse sobre la propia

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 37-38.

identidad y sobre lo que nos distingue y vuelve únicos. De ese modo, la escritura difícilmente representa solo un monólogo interior, sino que, representando la vida, se convierte en un diálogo con el Otro.

A través del diario Teresa Wilms Montt deja ver su identidad como autora, hecho que le permite también revelarse y conocerse a sí misma, sin utilizar máscara alguna sino transmitiendo con transparencia su personalidad conflictiva y construyendo su identidad presente. Como afirma Alain Girard, de todos los textos autobiográficos “ninguno puede informar mejor sobre la imagen del yo que los escritos en primera persona.”²⁹².

En el acto de narrarse la autora marca su presencia, escandiendo el flujo del tiempo a través de la inscripción de las fechas puestas en el diario. El acto de imprimir el tiempo le da la oportunidad de mantener una huella de su vivir y de crear las condiciones para su eternidad. Transmitirse a sí mismo a través de la escritura explicita la intimidad de la autora, que al mismo tiempo no parece tener plena conciencia de su devenir. Las huellas dejadas por Teresa Wilms Montt dan voz y encarnan su inestabilidad y fragilidad emotiva como un libro abierto. La autora no pretende crear un yo nuevo, y menos aún quiere construir un yo diferente de lo real: de hecho, refleja una sensación de inadecuación a la vida que con los años resulta cada vez más agobiante y presente. El tiempo se convierte en un perenne flujo de la identidad hacia el porvenir, marca el aquí y ahora y constituye la propia historia personal a través de fragmentos de escritura.

Es cierto que estos diarios no fueron escritos para ser publicados, y no forman una unidad orgánica. Hay periodos en que la autora escribe más y otros, también muy largos, en que no comunica nada. El diario es la forma perfecta de representar sus pensamientos y su historia, ya que es

²⁹² Alain Girard, *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1963, p. 38.

una forma de libertad que se funda fuera de los cánones y de las representaciones estilísticas y temáticas. A través la forma diarística, Teresa Wilms puede infundir sus características más distintivas como la espontaneidad, la inmediatez y la urgencia de su pensamiento. La escritura, aunque fragmentada, envía exactamente su voz en libertad, desprovista de máscaras. En ese sentido, Benjamin afirma:

And the more natural the process by which the storyteller forgoes psychological shading, the greater becomes the story's claim to a place in the memory of the listener, the more completely is it integrated into his own experience, the greater will be his inclination to repeat it to someone else someday, sooner or later.²⁹³

Su fragmentarismo permite no tener enlace, supone transmitir la vida humana con una espontaneidad distintiva de la intimidad individual, tal vez separada también de las evidencias históricas y de barreras o fronteras de cualquiera forma. Todos los escritos personales son huellas privilegiadas para comprender y conocer el verdadero pensamiento de los artistas, porque nos permiten profundizar su vida más íntima. A este propósito, Todorov cita una afirmación de Stefan Zweig que, en su obra sobre las vidas de tres poetas, escribe cómo sólo el poeta puede ser alguien que se conoce a sí mismo²⁹⁴. Así, también Teresa Wilms se revela a través de sus obras y también de su vida, expresa emociones, desasosiegos del alma y temas universales como la muerte, el amor y el dolor, la soledad y, por último, un hondo malestar de vivir. Como recuerda su amigo y poeta Edwards Bello:

²⁹³ Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1968, p. 91.

²⁹⁴ Tzvetan Todorov, *La bellezza salverà il mondo Wilde, Rilke, Cvetaeva*, Milano, Garzanti, 2010, p. 17.

Todo en ella hablaba de la muerte, del salto al Más Allá; su vida era como una lucha constante por sacar el espíritu de la prisión carnal; Colombina quería enredarse verdaderamente en el rayo de una estrella para vivir en el reino de la luz y el descanso infinito.²⁹⁵

Más allá de los escasos estudios, en las obras de Teresa Wilms hay elementos surrealistas y simbolistas donde la autora expresa de manera particular el mundo femenino de las vanguardias. Sus poesías tienen una fuerza metafórica y una liricidad expresionista. A través de la escritura la autora se crea como sujeto con su específica identidad, Teresa Wilms cuenta su historia individual de manera fragmentada, íntima y espontánea dando prioridad y voz a todas las características y experiencias que le dan forma como una mujer alejada de los cánones de la época. En la escritura diarística de Teresa Wilms, autor y sujeto coinciden, se recalca el tiempo de la historia y se representa honestamente su vida y sus pensamientos más íntimos. El diario llega a ser una manera de aislar el presente, para huir de la soledad, el desamor, la falta de cariño, para olvidar, transcribiendo, los hechos más dolorosos o para buscar respuestas a preguntas llenas de inquietud. A través de los años, emerge en la escritura de Teresa Wilms una tensión continua de ser reconocida por sus actividades y de dar sentido a su vida con una necesidad angustiada de “amar y ser amada”.

Siempre emerge un deseo de muerte como alternativa a la incapacidad de enfrentarse a la vida; de ese modo, la escritura, como recuerda Paul De Man, se propone como una máscara para describirse y constituirse como sujeto. Este es el camino que también Teresa Wilms emprenderá durante su breve vida, buscándose a través de la escritura de diarios íntimos.

²⁹⁵ Joaquín Edwards Bello, *Crónicas reunidas (I) 1921-1925*, Roberto Merino (ed.), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 151,

La escritura se figura como un puente entre el alma y el significado que las palabras convocan transmitiendo sensaciones y pensamientos. Así en la escritura toma voz y surge no solo el deseo de comunicar nuestra voz personal sino también la voz ancestral de toda la humanidad y del pasado del mundo. Como lo explica perfectamente Pavel Florenskij: “La parola è energia umana: sia quella del genere umano, sia quella della singola persona, è l’energia dell’umanità che si rivela attraverso la persona.”²⁹⁶.

Para narrar los acontecimientos de la infancia y la juventud, la poetisa elige el francés y el cuento en tercera persona que, a través la memoria del pasado, le permite relatarse y actuar una reflexión desde el externo de su propia vida y su contexto familiar. Asimismo la autora realiza un desdoblamiento entre su vida pasada y la voz narradora, y pone en duda al lector sobre el intento de la autora de reconstruir sus años juveniles. De esa manera es difícil comprobar una sinceridad absoluta en los escritos de la autora, en cuanto quien escribe un diario busca transformar el sujeto real en sujeto del texto y constituir así su identidad.

No hay fechas en estas consideraciones juveniles, es el diario de una adolescente soñadora y poetisa, pero Teresa Wilms no utiliza aquí una escritura fragmentada e inmediata sino una narración discursiva relatando su familia, sus padres y los hechos de la vida cotidiana. Las palabras dibujan las imágenes de una mujer, todavía niña, que sueña el amor ideal del príncipe azul con una visión condicionada por los cánones de las novelas románticas que tanto ama:

Así quisiera ella que tuviese lugar, el día que encuentre al joven de sus sueños, el príncipe azul, que vaya a declararle, con versos emocionantes, que la quiere, juntando sus blancas manos y echándose de rodillas a sus pies.²⁹⁷

²⁹⁶ Pavel Florenskij, “La variazione del nome”, in *Il valore magico della parola*, ob.cit., p. 21.

²⁹⁷ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario I*, ob.cit., p. 42.

Está demostrado que para cada individuo el entorno familiar, y en lo específico la relación con la madre y el padre, influye y delinea las actitudes con la que se enfrentan las relaciones afectivas y sociales de la edad adulta. Teresa Wilms en las primeras páginas de su diario describe el padre como un hombre de ánimo noble y bondadoso pero también ausente y débil, mientras que dibuja la madre como una persona “altiva y arrogante”²⁹⁸, dura e incapaz de dar cariño, indiferente, cansada y con una marcada preferencia por la hermana mayor:

Teresa no conoce las ternuras, su madre es rígida y pura como las reinas de los cuentos de hada, una reina que esconde bajo una coraza de alegría y joyas el seno tibio donde la niña atrevida pero sensible quisiera encontrar protección.²⁹⁹

Teresa Wilms es castigada a menudo y detalla episodios tristes en que su madre la reprende; estos ataques maternos marcarán su autoestima y su constante necesidad de ser aceptada, influyendo negativamente en todas las relaciones afectivas futuras, causando en ella constantes sentimientos de culpa y alternando actitudes de rebelión y subordinación. Precisamente con su madre, la poetisa tendrá una relación difícil y desequilibrada; de su madre buscará desesperadamente aprobación, consenso y amor, como ella misma afirma en su diario:

La fría indiferencia con que rodean su vida en edad en que el cariño tiene tanta importancia, provoca un vacío en su cerebro que será, mas tarde, su palacio de soberana, autentica soledad de los fuertes, que solo se consigue a consecuencia de una lucha difícil y oscura.³⁰⁰

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

Este vacío emocional empuja Teresa a buscar en su vida constantemente consenso y cariño y personas que tengan necesidad de ella para reafirmarla en su existencia, pero no satisfará plenamente dicha búsqueda hasta su muerte. El deseo de hacerse valer y ser considerado, reconocido por los demás representa la base constitutiva de la autoestima y del consenso necesario al sujeto para formarse y vivir como persona. Según Ricoeur, el sujeto funda su existencia a través de y con el reconocimiento del Otro, en un deseo de reciprocidad, que no surge solo de la necesidad de afirmación, sino que implica al mismo tiempo la instauración de una implicación afectiva que Ricoeur llama don. El don, de hecho, para Ricoeur implica la creación de una relación de confianza y gratitud y el individuo, en el mutuo dar y recibir, tiene la capacidad de reconocer al Otro a través de un vínculo fundado en la libertad individual. El reconocimiento o agradecimiento, es decir, la gratitud atada al hecho de ser reconocido, permite que el sujeto se ponga en relación con el Otro y establezca las bases para la creación de la identidad.

¿No es cierto que pido ser reconocido precisamente en mi identidad auténtica? Y si, por fortuna, tengo la suerte de serlo, ¿no se dirige mi gratitud a aquellos que, de un modo u otro, reconocieron mi identidad al reconocerme? ³⁰¹

Teresa Wilms huye durante toda su vida en busca de un reconocimiento afectivo que nunca poseerá: la suya es una lucha perenne hacia la afirmación de sí misma. Como ya se ha mencionado, su devoción por Anuarí empieza en el momento en que el joven se mata por ella, en una prueba de afirmación de su inmenso amor. Por ese motivo, la poetisa comenzará a amarlo y adorarlo después de su muerte, con devoción y reconocimiento por el gesto dramático que hace. En la entrevista con

³⁰¹ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 13.

Sarah Hübner, Teresa Wilms indicará Anuarí como el único hombre que ha amado después que dio su vida por ella.

Teresa Wilms cuenta los acontecimientos de la infancia casi irónicamente, haciendo hincapié en los atropellos sufridos. En la infancia los acontecimientos importantes se transforman en recuerdos que se entrelazan y forman parte integrante del Yo que se desarrolla con y a través de los otros. La memoria siempre es una deformación porque hace surgir los recuerdos a través de enlaces causales y trata de darles sentido. El esfuerzo que hace Teresa Wilms es cuidarse de sí misma y su pasado, aunque doloroso. De esa manera la memoria autobiográfica se convierte en el espacio donde se constituye la subjetividad a través de recordaciones entretejidas entre ellas en sucesión temporal.

En estas primeras consideraciones sobre su familia, surge de manera preponderante su infelicidad y soledad, que Leonidas Morales define como “una soledad francamente perturbadora, por su despoblado tan absoluto.”³⁰². De esa manera el pensamiento sobre la muerte se hace cada vez más frecuente y Teresa Wilms se pregunta “¿Por qué esta idea de morir? ¿Será porque sufre o porque le gusta soñar?”³⁰³. Al final del primer diario hay un largo cuento sobre la muerte que parece la única posibilidad de huida o el lugar en que hallar paz, tema sin duda inusual para una joven que en cambio narra:

La paz de la muerte subirá lentamente por sus pies, llegará silenciosa como la marea. [...] Estará sola, tan sola como en su hogar donde no la quieren, pero no se dará cuenta porque sabe que con el sueño viene el olvido. Morir debe de ser una cosa deliciosa, como hundirse en un baño tibio durante las noches heladas.³⁰⁴

³⁰² Leonidas Morales, *Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003, p. 94.

³⁰³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario I*, ob.cit., p. 45.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 45-46.

El segundo diario es el más completo de los cuatro, dividido por Ruth González Vergara en tres partes: la primera relata el viaje en barco desde Valparaíso a Iquique, la segunda corresponde a los años en que Teresa Wilms vivió en dicha ciudad, entre 1912 y 1915, se compone de pensamientos esporádicos. La autora narra su intensa vida social y la participación en el ambiente intelectual y bohemio de la ciudad, así como sus primeros problemas matrimoniales a causa de los celos y maltratos del marido.

La tercera parte del Diario II es la más amplia entre los escritos de la autora, y comprende su aislamiento en el convento de Santiago por ocho meses desde 1915 a 1916. El texto, en dicho caso, puede ser definido según los cánones del género autobiográfico, en cuanto la autora narra eventos cotidianos con cadencias fechadas. La escritura es el elemento que permite a Teresa Wilms relatar y buscar anular su soledad y silencio. Exactamente en este diario Teresa Wilms intenta explicarse y confesarse casi como en un examen de conciencia que le permite dar voz a su intimidad más allá de sus sentimientos de culpa buscando su redención. La escritura íntima en este caso le permite desarrollar todas sus luchas interiores, sus oscuridades y sus conflictos, sus constantes auto reproches para su pérdida identidad de madre y su estado de separada. Teresa Wilms percibe su vida como perenne exiliada, sin hallar reposo y alivio, como caída en un eterno abismo interior:

No es ya pues, no puede ser, habitante con arraigo de ningún lugar de este mundo: ha terminado convirtiéndose en el fantasma de sí misma, en un sujeto que habla, (que apenas habla), en cualquier lugar donde se encuentre, desde un afuera irremediable.³⁰⁵

³⁰⁵ Leonidas Morales, *Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX*, ob. cit., p. 95.

La poetisa describe su sensación de no ser apropiada, combatida entre el deseo del amor ideal y la constatación de no ser lo que la sociedad exige para ser reconocida como mujer y madre. El amor le ha hecho olvidar ser madre, ha perdido la ley natural común a todos los animales; por ese motivo Teresa Wilms se autodefine loca y degenerada, entiende que su actitud no es digna de un alma superior, pero los remordimientos la afligen, la suya es una lucha sin fin, entre la voluntad de vencer las pasiones y el deseo de ser madre.

Llama la atención que el tema dominante y exclusivo del segundo diario es la falta de Vicente Balmaceda y que Teresa hace pocas referencias a la separación de sus hijas, aunque se percibe la inmensa desesperación: “¿Es posible que las haya perdido para siempre? El horror de esa verdad ‘perdidas para siempre’ me clava en el alma; y la muerte sola me da sentimientos de alivio.”³⁰⁶. Ella misma reconoce que “nunca había hablado en mí *Diario* de ellas y sin embargo los mejores momentos de mi vida claustral, se los debo a ellas.”³⁰⁷.

Teresa Wilms transmite con sus palabras el amor hacia Vicente como única ancla de salvación y la sola posibilidad de reconstruir su Yo: la autora adquiere identidad a través del amor por otro. Como todos los enamoramientos de Teresa Wilms, que nunca encuentran su cumplimiento, también éste para Vicente es un amor irreal e idealizado. La poetisa aparece cada vez más frágil y, a pesar de saber muy bien que Vicente no hará nada para salvarla de la situación que está viviendo, ella se siente culpable y en cierto modo piensa que suya es la falta. “Yo no debo inquietarlo; como debe de sufrir pobre amor, sin poder hacer nada por mí. Ya comienzo a ser en su vida una carga.”³⁰⁸.

³⁰⁶ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 126.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 66.

Ese amor idealizado responde a un profundo deseo de Teresa Wilms de llenar la carencia de afecto no recibida durante la niñez. Aunque en ella hay una clara percepción de la situación que la hace sufrir, Teresa Wilms tiene miedo de ver la realidad desnuda. Hay momentos de intensa oración y confianza en Dios: “Oí misa con fervor. [...] Hoy ha sido un día religioso pues he adorado juntamente a mis dos amores: al Divino humano y al Humano divino.”³⁰⁹.

Hay también otros instantes en que la autora expresa a Dios toda su desesperanza y tristeza, y deja en las palabras su incapacidad y falta de valor para afrontar la vida y su deseo de irse para siempre. La poetisa invoca a Dios pidiéndole consuelo y ayuda: “¡Dios creo, creo firmemente en ti, por qué me abandonas en mi desoladora angustia!”³¹⁰.

El deseo de pedir ayuda y hallar algo que pueda cambiar su triste destino se expresa siempre en un grito hacia Dios con el que Teresa Wilms se equipara:

¡Dios, tú que fuiste el salvador del mundo, que sufriste siendo Dios – Hombre, sabiendo que el cielo te esperaba, sufriste tres días; yo llevo un mes, qué digo, una vida y sin esperanzas de terminar. Yo soy criatura humana débil y pecadora! [...] El sacrificio está consumado y como Cristo en la cruz, te clamo Dios, y te pregunto ¿por qué me has abandonado? ¡Y mi alma sangra y se retuerce y muere de angustia.³¹¹

En todo esto, Teresa Wilms busca una explicación definiéndose incrédula pero capaz de dejarse seducir por las doctrinas de Cristo y con la voluntad de rezar como si creyera. La poetisa en su diario explica su idea de un Dios como ser superior que dirige los mundos, y Cristo como el más grande de todos los genios. La religión, para ella, es esperanza, idealismo,

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 68-69.

amor. Quién cree realmente, según Teresa Wilms, es feliz porque tiene la esperanza del más allá y del alma eterna³¹². Sus rezos son para Jean y para sus hijas en la esperanza que si Dios la escucha, ella será feliz: “No hay duda Cristo es Dios. [...] Hay que educar el corazón y la mente, sobreponerse a las pasiones y luchar para vencerse.”³¹³.

Con el pasar del tiempo, Teresa Wilms parece adquirir una mayor madurez, las páginas del diario han sido necesarias para superar el dolor que parece “inmenso y sublime”. La soledad es un sufrimiento profundo, un “martirio de una inquietud indecible”, más y más difícil de soportar: “Me abrazo a mi adorado Crucificado y le pido su bendición de la forma que El la estime conveniente para mi alma. [...] ¡Cristo mi amor del Claustro, mi dulce bien!”³¹⁴.

En la escritura diarística de Teresa Wilms nace su nueva identidad, que en cierto modo se aleja de su primer Yo y conserva las huellas de todo lo que ha sido, o hubiese querido que fuera o hubiera podido ser. Alma combatida entre querer ser buena y sentirse mala, la muerte parece ser el único íntimo y verdadero deseo que permite acabar la lucha interior. Sus páginas son el instrumento para pedir “la cariñosa esperanza de perdón”, a través de una eterna confesión y toma de conciencia, con que busca encontrar una solución que se basa fundamentalmente en el ánimo de tomar una decisión:

Dios de los cielos, por qué pones en mi alma débil un problema tan difícil. Tú, Dios, que todo lo ves, que has sentido como he agonizado de dolor al pie de los altares, dame fuerzas para cumplir como mujer y como madre.³¹⁵

³¹² *Ibid.*, pp. 81-82.

³¹³ *Ibid.*, p. 102.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 127.

Teresa quiere delegar su difícil decisión a Dios o de lo contrario morir “en estrecha amistad con mi Cristo amado.”³¹⁶. La memoria es, a veces, un dolor inmenso, hay solo el deseo de olvidar pero al mismo tiempo los recuerdos son lo único que le queda. De la misma manera la escritura, afirma Teresa Wilms, no puede reflejar sus pensamientos, pero es también más importante que el aire que respira. Escribir sirve a Teresa Wilms para construir su identidad y su historia, aumenta el deseo de confesar toda su intimidad, percibiendo que la escritura es el trámite para restituir a la vida sus emociones y sus dolores.

En este mismo periodo escribe una carta a su madre narrándole su deseo de ser perdonada después de cinco años de “existencia desventurada y amarga, en un cerebro lleno de fuego e ideales, en un corazón que sólo aspiró a amar eternamente”, y después añade: “Usted, madre, me expulsó de su lado cuando yo todavía no tenía uso de razón.[...] Les ruego que retiren de mi cabeza la maldición que me echaron un día, y que causó mi desgracia.”³¹⁷. Nunca recibe respuesta, a esta y a todas las cartas que le escribe, y después de unos días, el 29 de marzo, Teresa Wilms intenta suicidarse por primera vez, pero sobrevive por qué “Dios no quiere que muera”³¹⁸ y sigue preguntando a su Cristo por qué no ha muerto. Pero ahora la decisión está tomada: Teresa decide irse del país renunciando a todo, a su relación con Vicente y al amor de sus hijas.

En el convento quedan los mejores recuerdos de su existencia, como ella misma afirma, también explica su concepto de amor sublimado que acerca al ser humano al infinito y busca justificar su decisión: “Nada tengo; nada quiero. Sólo Dios que ve en las almas puede comprender mi

³¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

inmensa resignación. Puedo exclamar con Cristo al expirar en la Cruz, “todos me han abandonado”. Señor, he aquí a tu hija.”³¹⁹.

Teresa Wilms, a través de la palabra, revela su misticismo y percibe el Otro. Como escribe Pavel Florenkij, considerar el aspecto mágico de la palabra significa comprender cómo y porqué podemos actuar en el mundo a través de la palabra³²⁰. El reconocimiento de un hipotético interlocutor se actúa en una desesperada y frecuente invocación hacia Dios, que personifica también su dramática búsqueda del Otro. Teresa transforma el monólogo en un diálogo con el Otro, al que se dirige cada escrito autobiográfico en una relación insoslayable. Según Lejeune, el Otro al que se cuenta de nosotros, es, ante todo, el otro Yo que está apareciendo. La identidad que se constituye en la escritura es a la vez una representación de sí mismo y de todos los demás.

El *Diario III* abarca el periodo que va de abril de 1917 a enero de 1918 y se compone de algunos fragmentos apuntados en Buenos Aires y durante su viaje a Nueva York. Durante este viaje, el 1 de Enero de 1918, la poetisa intenta el suicidio otra vez por que su único deseo es descansar; en nada halla paz.

El *Diario IV* narra sus peregrinaciones desde 1918 hasta su muerte en 1921, son breves fragmentos y relatos de su vida itinerante a través de las ciudades de Madrid, Buenos Aires, Londres, Liverpool, después nuevamente Madrid, y por último, París.

Las primeras anotaciones son para Horacio, muerto suicida en Buenos Aires por no ser correspondido en su amor por Teresa Wilms. Se trata otra vez de un amor idealizado, que será sublimado por la poetisa también a través sus obras. La autora aparece aún más frágil y sola: cuenta que un día ha dormido cuarenta horas seguidas y ninguno ha interrumpido su sueño; esto le da prueba de cuánto sea difícil y brutal la libertad, pero

³¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

³²⁰ Cfr. Pavel Florenskij, *Il valore magico della parola*, ob.cit., p. 51.

sobre todo de su soledad. Ahora la memoria de sus hijas se convierte en un dolor insoportable. Su única compañía y solo interlocutor ahora es el *Diario*, al que Teresa Wilms revela su lucha interior haciéndole preguntas apremiantes:

¡Ah ¡*Diario* mío! Tú solo conoces mi inquietud; dime, ¿si yo no me defiendo, verdad que poco a poco se derrumbará el mundo sobre mi? Y tú, Dios mío, por qué ese afán de penitencia, para qué me das sed, si no tengo agua.³²¹

De esa manera la escritura se encarga de marcar las experiencias negativas y positivas de lo que se sabe acerca de sí mismos. Así pues, Teresa Wilms desarrolla la búsqueda y la conciencia de sí misma en el viaje atormentado de la escritura. Escribir permite dar espacio a su intimidad pero al mismo tiempo le permite actuar un proceso de meditación, característico de la confesión, y como explica Lévinas:

La palabra subraya una relación originaria. Se trata de entender la función del lenguaje no como subordinada a la conciencia que tenemos de la presencia de otro, de su proximidad o de la comunidad con él, sino como condición de esa “toma de conciencia”.³²²

La escritura refleja de manera ingenua y espontánea su personalidad y se hace manifestación de todo su ser, síntesis de sus acciones e intimidades, y también de su cotidianidad.

Hay largas descripciones de su cama y sus objetos que le hablan de su pasado, lo único que le queda, ya que todo le ha sido quitado en su vida. Teresa Wilms tiene veinticinco años, tiene miedo y está cansada de vagabundear. Cada frase constituye un paso hacia la muerte y la

³²¹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario III*, ob.cit., p. 179.

³²² Emmanuel Lévinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 1993, p. 18.

desilusión, inmortalizando su vida a través del pretérito perfecto: “he amado mucho creyendo alcanzar en mis amores todo lo que el amor reserva a una vida.”³²³. Las palabras conllevan, reflejan y marcan su desesperanza y tristeza, mientras antes denunciaba su maldad, ahora afirma:

No puedo ser mala, no; la bondad me sale al encuentro.
Páreceme que el mismo mal se hubiese vestido de gala para desgarrarme el corazón. Quiero que en sabia esencia, la Paz descienda sobre mí y anegue generosa en frescura mi interior carcomido.³²⁴

Solo queda la escritura, como único acto de alivio frente a su malestar, y la constatación, cada día más, que no hay otro refugio sino la muerte. Las frases se hacen cortas, los fragmentos son raros pero incisivos: “Todo muere, pero todo renace bajo la discreta custodia del destino. Los llantos, como las risas que motivó el amor, son destellos de vitalidad.”³²⁵.

Teresa Wilms se interroga sobre el destino, toda su vida ha sido una interminable búsqueda de libertad y amor y el final es también su castigo: “Es amor al todo mi sino, y mi castigo, ahogarme en la nada.”³²⁶. En sus pensamientos parece que todo vaya hacia la nada, nada parece haber sentido, el futuro parece precario y permanece solo el deseo de morir: “Morir después de haber sentido todo y no ser nada. Me dan ganas de reír y rió con la frialdad de los polos. ¡Ah vida, no ser, no ser...!”³²⁷.

Aunque rodeada de amigos y compañeros de aventuras intelectuales, en Teresa emerge el descubrimiento de una soledad nunca colmada, aquella soledad que desde su niñez le causaba tanta infelicidad. La muerte se hace presente “¡Me

³²³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario III*, ob.cit., p. 184.

³²⁴ *Ibid.*, p. 185.

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ *Ibid.*, p. 194.

muero!”³²⁸, y al decirlo la autora escribe que no percibe emoción alguna, como si fuera la muerte de un desconocido. La muerte parece la única condición para realizar su cumplimiento, más allá de su vida fragmentada y herida, y sobre todo la sola posibilidad de quitar la máscara. Teresa Wilms se muestra sin ficciones como narradora y autora de su historia, llevando el peso de las máscaras de sus complejos personajes y de su vida, y consignando a los lectores la imagen de una mujer sincera, y como explica Ricoeur: “Por ello aprendemos a convertirnos en el *narrador de nuestra propia historia* sin que nos convirtamos por entero en el actor de nuestra vida. [...] En este sentido, es realmente cierto que la vida se vive y que se narra la historia.”³²⁹.

La escritura íntima de Teresa Wilms convoca el cuento de su historia, permite la interpretación de su vida, pero sus palabras retratan su imagen de manera ambigua, tal vez discordante y confusa. Al final dejando el lector partícipe del misterio de la palabra. Quizás porque Teresa Wilms siente que ya ha muerto en estos años de peregrinaciones y surge la esperanza de permanecer eterna: “¿será mi vida muerte eterna...?”³³⁰. Es el último día de su vida, a las 4:30 de la mañana del 24 de Diciembre de 1921 Teresa Wilms escribe: “Bienvenido Jesús, bello amado de tantas. Brindo por tus ojos divinos, por tu amor. Magdalena de este siglo, enjugo tus aromados pies con las ropas de mis pecados, empapadas en champaña.”³³¹.

La escritora hace referencia a uno de sus libros más amados que desde años lleva consigo, *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis³³², y de ahí cita la frase: “Sin camino no se anda, sin verdad no se conoce, sin vida no se vive”, pero lanza un último ataque de desesperación y afirma

³²⁸ *Ibid.*, p. 198.

³²⁹ Paul Ricoeur, “La vida: Un relato en busca de narrador”, *Ágora* (2006), Vol. 25, n° 2, pp. 9-22.

³³⁰ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 198.

³³¹ *Ibid.*, p. 196.

³³² *La Imitación de Cristo*, ha sido el libro católico más editado al mundo después de la Biblia. La autoría del libro fue discutida por siglos, pero actualmente la mayor de las probabilidades apuntan a Tomás de Kempis como autor de la obra que aparece como respuesta al espíritu intelectualista de su época y al misticismo como única opción posible. Kempis subraya la perfección evangélica y presenta a Jesucristo como el único modelo de auténtico conocimiento.

“¡Yo no tengo camino, mis pies están heridos de vagar, no conozco la verdad y he sufrido, nadie me ama y vivo!”³³³. Como recuerda Ruth González Vergara, el poeta Jiménez, después de haber leído las páginas de *Diario* publicadas en la revista *Nosotros*, en 1921, así lo comentó: “Desde la primera página me sobrecogiste otra vez, y con mucho más poderío y encanto que la vez primera, es decir que eres perdurable. [...] Tu expresión original encuentra la emoción más clara de un misticismo nuevo.”³³⁴.

Su último pensamiento va a sus hijas, para testimoniar su más grande dolor:

Dejo a mis hijas Elisa y Sylvia todas mis buenas intenciones: lo único que poseo y mi único tesoro. [...] Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que el mundo había. Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido.³³⁵

Al narrar a sí misma, sus derrotas y éxitos, sus recuerdos e inquietudes, sus amores y desilusiones, Teresa Wilms reconstruye continuamente su identidad, recobrando las huellas místicas, relacionales, cognitivas y afectivas características de cada experiencia de vida personal. Sus inquietudes le permiten caer en el infinito, tal vez sin esperanza, para hacer surgir de inmediato los orígenes del mundo, el deseo recóndito de cada ser viviente, lo que se oculta y es olvidado en nuestra vida cotidiana y que es parte del pasado ancestral del mundo. La vida trasciende en el arte y la vida misma es lo que le da significado a cualquiera obra artística, por lo que no puede existir separación entre el arte y la vida mas estas viven entrelazadas estrictamente e inexorablemente, convirtiéndose en lo

³³³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 200.

³³⁴ Juan Ramón Jiménez, “Poesía y efigie de Teresa Wilms Montt”, *Revista Caballo de Fuego*, año I, n° 2, Santiago de Chile, 1945. en Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 212.

³³⁵ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., pp. 200-201.

mismo. La dificultad de Teresa Wilms fue no establecer un equilibrio entre ser y existir, ya que implicaba la necesidad de un compromiso entre el deseo de dar voz a su alma y el sentimiento de una vida común demasiado estrecha para sus necesidades imprescindibles de una existencia intensa y absoluta. Para dar gloria y reconocimiento a Teresa Wilms Montt, se puede citar un paso de Pavel Florenkij³³⁶ que en sus memorias recuerda como todo pasa y todo permanece porque nada se pierde completamente, nada desvanece, pero se conserva de alguna manera y en alguna parte. Lo que tiene valor permanece, incluso si nosotros dejamos de percibirlo. Así, añade Florenkij, aunque lamentamos el pasado, tenemos la viva sensación de su eternidad. Al pasado no hemos dicho adiós para siempre, pero solo por un breve periodo de tiempo. Sin ello, la vida dejaría de tener sentido y estaría vacía. Lo mismo se aplica también a las obras y la vida de Teresa Wilms Montt, olvidada por muchos años pero actualmente reconocida por su valor literario y la intensidad de su escritura y no solo por su belleza deslumbrante.

Estos últimos fragmentos del diario de Teresa Wilms se convierten en un antídoto, una manera de arrancar a la muerte su soplo aterrador, el temor de ser olvidada, en busca de la cara del Otro para dejar una huella de su infinitud y de su rebelde diversidad. Teresa Wilms encarga a la escritura de hacerse trámite de su vida, a través de una confesión que se transforma en deseo de renovación y catarsis, siempre huyendo de sí misma y de los demás, al final libre y olvidada. La escritura cotidiana, es decir su diario, le dio la posibilidad de expresar su Yo, a través de todas las experiencias vividas y las personas encontradas pero al mismo tiempo le permitió representar lo que fue o quizás lo que habría querido o podido ser.

³³⁶ Cfr. Pavel Florenkij, *Non dimenticatemì*, ob.cit, p. 156.



Teresa Wilms Montt e hijas

Fotografía publicada en el artículo “Vida y drama de Teresa Wilms Montt”. En: *La Estrella* (noviembre 13, 1993), pp. 2-3 (suplemento) y *La Segunda* (noviembre 16, 1993), p. 9, Colección Biblioteca Nacional.

Fuente: www.memoriachilena.cl

4.3 Algunas referencias en *Inquietudes Sentimentales*

No cabe duda de que en otras obras hay muchas referencias en las que Teresa Wilms enfrenta temas personales características de su personalidad e historia. Entre 1917 y 1919 Teresa Wilms publica: *Inquietudes sentimentales* (Buenos Aires, 1917), *Los Tres Cantos* (Buenos Aires, 1917) (obra que incluye un texto narrativo titulado *Del Diario de Sylvia*), *La gloria de Don Ramiro* (Buenos Aires, 1917), *En la quietud del mármol* (Madrid, 1918), *Anuarí* (Madrid, 1918) y *Cuentos para los hombres que son todavía niños* (Buenos Aires, 1919).

Los géneros del diario íntimo y la prosa poética, adoptados por Teresa Wilms Montt, parecen los más adecuados para transmitir su interioridad. La predilección por ambos géneros incluye a Teresa Wilms Montt en la corriente literaria del espiritualismo de vanguardia, como ya se ha explicado en el capítulo precedente.

Teresa Wilms Montt es, indudablemente, una mujer anticonvencional en todos los aspectos de su vida, adjetivo con el que también se puede definir su escritura vanguardista, pero con un lenguaje muy personal que la sitúa entre el dadaísmo y el surrealismo. La escritura le permite marcar su caracterización femenina, sus experiencias intensas y excesivas en todas las actividades, especialmente en su consumo de drogas y alcohol. En ella, vida y escritura están perennemente atadas, las palabras expresan la intensidad de sus días y del dolor de sus acontecimientos personales, y su arte adquiere una función catártica. La autora sublima su existencia a través de la escritura y de su inquieta espiritualidad. La memoria interior y la reflexión personal se convierten en el estímulo creativo necesario para que la autora pueda presentar su identidad y su alma. En los últimos meses de su vida es recurrente la invocación hacia

Cristo, con quien se une en búsqueda de consolación frente a la vida y al deseo de la muerte.

Sus diarios personales, escritos entre 1907 y 1921, exponen algunas especificidades y actitudes personales que se hallan también en sus obras poéticas y narrativas. Sobre todo en *Inquietudes sentimentales*, al recurrir a la prosa poética se relaciona con momentos de intimidad, de soledad, con el ansia y la dificultad de ser feliz, condición que parece remota e irrealizable. A menudo, en sus diarios aparece el deseo atormentado de circunscribir su identidad y también el de confesar sus pecados, casi con la intención de ser perdonada. El aspecto más evidente es quizás el hecho de que la presencia de las hijas sea mucho más predominante en sus obras que en sus diarios. Sobre todo en *Inquietudes sentimentales*, el deseo de comunicar la ansiedad de la pérdida es recurrente y está cargado de tristeza:

Criaturas: si el dolor no fuera tan ilimitado como el infinito, yo habría roto sus límites. Porque más allá de todo lo que la mente pueda imaginar, va mi alma inconsolable, encerrada en su mutismo de duelo. [...] Vivo de vuestros recuerdos, criaturas; cubierto de lagrimas el corazón, lágrimas que fecundan mis bondades, como la lluvia a la tierra que da flores.

Criaturas: vuestros nombres son la llave de un tabernáculo sagrado ante el cual ofrendo mi alma en holocausto; son el secreto santo de mi vida, jamás lanzado a la profanación.

Si Dios existe, si no es farsa su justicia y su grandeza, él permitirá en el día de mi muerte que yo lleve sobre mis labios, redimidos por el inmenso dolor de haberlas perdido, la impresión dulcísima de vuestros castos besos; y en mi frente la frescura de vuestras manitas adoradas.³³⁷

Dicha angustia crece y se hace redundante en sus obras casi para subrayar su falta como madre, buscando la disculpa y el perdón ante el mundo: “Sí, huiré, lejos donde no pueden alcanzarme los recuerdos y el

³³⁷ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., pp. 15-16.

remordimiento severo que se yergue como juez en mi alma.”³³⁸. Teresa Wilms siente el peso de la culpa en cada instante de su vida, hasta su muerte; el arrepentimiento es continuo y constante porque el pasado, lo único que le queda³³⁹, reaparece siempre y no puede ser suprimido: “Y si mi Dios de los abandonados es bueno, amortajará mi pena en su manto de estrellas.”³⁴⁰. La única solución es “olvidar y gozar del presente, hasta que la muerte golpee mi puerta con su guadaña insensible. ¡La vida es un pasaje tan corto el que tenemos por el mundo, tan mísero, tan infeliz!”³⁴¹. Al mismo tiempo, las descripciones de Teresa Wilms son las de una madre que recuerda los pequeños hechos cotidianos de familiaridad que se convierten en reliquias preciosas cuando sólo permanece la desolación y se eterniza en una honda desesperación para la pérdida irremediable:

En la cuna de mis brazos, tibios aún de la vida de Ella, “la chiquita”, se cobija ahora la helada forma de la separación. El surco ardiente que dejó su cabecita en mi hombro, sirve de pozo para mis lágrimas, que tienen inagotable ansia de brotar. Y esos zapatitos, reliquia tiernísima, que guardan la forma de sus pies de flor, son el cofre de mis besos, y ellos ¡ay! no tienen alma para devolver mis caricias. Los vestidos que de ella guardo, son piadosos porque cuando los tiendo sobre la cama, me ayudan a evocar su cuerpecito adorado. Y el mechón de sus cabellos, que como un rayo de sol olvidado llevo colgando prisionero a mi cuello, me da la sensación de su tibieza de armiño. ¡Cuántas noches me ha sorprendido el alba estrechando entre mis brazos esos restos de una felicidad perdida!

¡Criaturas! . . . ¡Criaturas! ¿En qué horrible desolación he quedado; en qué frío de páramo vive mi corazón?³⁴²

Sin embargo también en la escritura privada del diario la autora subraya su dificultad e imposibilidad de ser una buena madre y aspira a la

³³⁸ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 72.

³³⁹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 182.

³⁴⁰ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario III*, ob.cit., p. 156.

³⁴¹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p.88.

³⁴² Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., pp. 59-60.

“cariñosa esperanza del perdón”³⁴³, porque Teresa Wilms admite que su pasión hacia el hombre amado es más fuerte que hacia sus hijas: “¡Mis hijas! Mis purísimas criaturas de las cuales soy tan indigna y despiadada madre. ¡Ellas que llevan la savia de mi ser, algo o todo de mi corazón! Las recuerdo, pero en mí hay algo más poderoso que la poderosa voz del amor materno, el amor a Jean.”³⁴⁴.

Añoranza y soledad son compañeras constantes de su vida en exilio. En muchas ocasiones, en sus diarios y obras, Teresa Wilms lanza sus mensajes del desierto que la asedia: “Nada turba el reposo, sintiendo una angustia inmensa, en esta inmensa soledad; dejo la pluma, compañera única, para irme a la cama a llorar con infinito desgarramiento mi desesperada soledad.”³⁴⁵.

La expresión “Nada tengo” se repite a menudo, casi como un estribillo, tanto en *Inquietudes sentimentales* como en los diarios, hasta tal punto que son sus últimas palabras antes de morir, con una pequeña pero importante variación. En 1917 Teresa Wilms Montt escribe: “Quisiera... Tanto quisiera yo, que nada tengo...”³⁴⁶. Sin embargo, las últimas palabras que deja en su diario antes de su muerte, subrayan la Nada que posee y la Nada que desea, vacía y despojada de todo, incluso del mismo deseo de pedir y desear: “Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había”³⁴⁷.

Con sus palabras conclusivas la autora hace hincapié en su desesperado llamamiento de los primeros años, que nunca llega a ser escuchado ni atendido: “Nada tengo; nada quiero. Sólo Dios que ve en las almas puede comprender mi inmensa resignación. Puedo exclamar con

³⁴³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 117.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁶ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 87.

³⁴⁷ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 201.

Cristo al expirar en la Cruz, “todos me han abandonado”. Señor, he aquí a tu hija.”³⁴⁸.

Esta Nada que a lo largo de los años ocupa páginas de los diarios y de sus obras también es el apelativo que Teresa Wilms Montt emplea para definirse, describiéndose como “El genio de la Nada”; en *Inquietudes sentimentales* afirma: “En la cabeza de la Nada se ha suicidado una idea.”³⁴⁹. La autora se coloca en ese vacío donde encuentra su mitad, la máscara que lleva, un desierto que busca llenar desesperadamente de absoluto:

Vacía está mi mente y ¡he pensado tanto!
Hueco mi corazón y ¡he querido tanto!
Errante y siempre errante mi espíritu que ha vagado tanto.
¡Soy el genio de la Nada!³⁵⁰

De esa Nada que rodea a Teresa Wilms emerge la necesidad de lo absoluto y manifiesta, al mismo tiempo, la angustia por su imposibilidad de alcanzarlo: “¡Nada! Nada, siempre nada, que pueda darme felicidad en este mundo pequeño.”³⁵¹. La búsqueda de la totalidad es condición específica del ser humano que se percibe siempre carente; en el caso de Teresa Wilms, la carencia es una falta de amor que le acompaña desde la infancia y que nunca ha podido colmar. De la misma manera, Teresa Wilms comunica su percepción de sentirse fuera de su mundo social y familiar, esfera de la que ha renegado pero de la que también fue expulsada, hecho que contribuyó a convertir su vida en una tragedia.

La aventura del exilio tampoco le hará encontrar su espacio en el mundo; la libertad adquirida será, al contrario de lo que se piensa, casi una prisión donde “me pesa más que todos los grillos de las prisiones que hay

³⁴⁸ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 141

³⁴⁹ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 110.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 197.

³⁵¹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 118.

en las cárceles del mundo.”³⁵². Teresa Wilms percibe el mundo como algo inapropiado, sin sentido, más estrecho, donde la nada parece rodearla: “La tragedia sentimental de la yerbecita que quiere ser árbol.”³⁵³.

Como explica Ana María Baeza:

Su proyecto como escritora y como sujeto autónomo no tiene condiciones de posibilidad, su desafío permanente hacia todas las instituciones subordinadoras de lo femenino (educación, matrimonio, iglesia, maternidad) choca una y otra vez con una realidad hostil. La salida para esta frustración y esta falta de poder es retrotraerse hacia la vida interior, invocar la fortaleza y la belleza espiritual entregándose a la fantasía preedifica de la muerte como modo de trascendencia y fusión con la totalidad. Nos enfrentamos entonces a otra faceta del “espiritualismo” de Wilms que implica la introyección de una serie de paradigmas culturales con los que podemos pesquisar aquel vaciamiento que conduce al sujeto hacia la Nada. Estos pueden enunciarse como el lugar del Otro lacaniano, donde la mujer es elevada por la cultura occidental al último lugar de mitificación: el sitio de la trascendencia, pero también de lo inefable y, por lo tanto, crisol de las fantasías que constituirán el soporte del lugar simbólico en donde lo masculino constituye su identidad.³⁵⁴

Teresa Wilms vive luchando entre el deseo de ser algo diferente de lo que vive y lo que en realidad tiene en su alma “atormentada” que sólo aspira a dormir soñando³⁵⁵. La esencia de su espíritu se desvela como una máscara que secretamente quiere y combate para exteriorizar interioridad que no le da paz: “Alma que yo siento dentro de mí y que no es mía. Yo te comprendo en tus enormes y secretas grandezas.”³⁵⁶.

En el “Preliminar” de *Inquietudes sentimentales*, la autora preanuncia la finalidad de su obra: dar voz a “todo lo espontáneo y

³⁵² *Ibid.*, p. 138.

³⁵³ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 9.

³⁵⁴ Ana María Baeza, “El diario de Teresa Wilms Montt: genealogía de un cuerpo tras la máscara del espiritualismo de vanguardia”, ob.cit., p. 106.

³⁵⁵ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 9.

³⁵⁶ *Ibidem*.

sincero”³⁵⁷ de su alma, sin intentar hacer literatura. La huella frágil de su alma se refleja en el espejo que se transmuta en irónico revelador de su agonía, de su pasado sangriento en que se han perdido las piezas de su ser. La vida soñada no ha podido hallar su realización; quebrada en sí misma, acoge con dolor su ser a medias:

[...] Espejo, tú eres mi hermano gemelo y conoces mejor que Dios mi vida.

[...] sabes que todo lo que soñé tuvo una realidad desgarradora. He salido herida de la dura prueba, sangrando, porque he dejado tras de mí pedazos de mi ser.

Tú sabes, espejo irónico, que mi vida no es mas que una larga agonía, con el raro cortejo de risas carnavalescas.³⁵⁸

Su polifacética máscara le hace encarnar diferentes papeles: de madre y mujer, encarcelada y desterrada por haber cometido adulterio; de mujer fascinante, hechicera y encantadora. Al mismo tiempo, quiere crear y reafirmar su papel como escritora y mujer libre fuera de los cánones de la realidad social y familiar de su época. En 1915 escribe en su diario: “Hay dos seres en mí, eso solo yo lo sé...Para vivir en este mundo conviene mostrar sólo el que me conocen.”³⁵⁹.

Su trágica muerte puede ser interpretada como una confirmación de la imposibilidad de felicidad y mediación fuera del contexto tradicional, y, al mismo tiempo, como el deseo de absoluto e inmortalidad que halla su cumplimiento en la muerte. Así lo interpreta Ana Maria Baeza en relación al espiritualismo que apodera la obra de Teresa Wilms:

[...] ese espiritualismo se actualiza en el suicidio, donde el anhelo de trascendencia busca su realización en la fantasía de la muerte como la vía de acceso a un “absoluto existencial”, como el lado opuesto de la fragmentación, como la sutura del sujeto herido y abierto tras la máscara.³⁶⁰

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

³⁵⁹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 60.

³⁶⁰ Ana María Baeza, “El diario de Teresa Wilms Montt: genealogía de un cuerpo tras la máscara del espiritualismo de vanguardia”, ob.cit., p. 106.

En su diario, Teresa Wilms cita un pensamiento de Séneca³⁶¹ que afirma que el día de la muerte no es sino el nacimiento por la eternidad, porque la muerte representa la única condición para perdurar y llegar a la inmortalidad: “Todo muere, pero todo renace bajo la discreta custodia del destino.”³⁶². La autora concibe la vida como un pasaje hacia la eternidad, espacio finito hacia la infinitud, y “no hay duda que el amor es el sentimiento que más nos acerca al infinito. Nuestro constante deseo de amar, no es otra cosa que nuestro inmenso deseo de llegar a lo sublime.”³⁶³. El ansia de libertad se envuelve en una tortura en que se percibe la pequeñez del universo; como un “gusano invisible”, su cerebro aspiraba a poseer el mundo en toda su grandeza.

¿Qué es la vida con sus pasiones y miserias al lado de la muerte? En nuestro vil pasaje por el mundo, nuestra alma está aprisionada en una investidura de materia débil e inmunda, todas las grandezas del alma tienen que rebajarse para caber en la estrechez de un marco humano pequeño.³⁶⁴

La muerte parece la única solución para dormir eternamente, por lo que repite obsesivamente el deseo de huida que representa su incapacidad de vivir aceptando sus faltas: “Y nada, y nada que es la muerte, que me subyuga también, y me arrebató. [...] Pienso y pienso y no encuentro nada fuera de mi amor, y de la muerte.”³⁶⁵. Y detrás de esa máscara de Teresa Wilms Montt surge siempre la misma sensación de vacío, la Nada que domina obsesivamente sus escritos, la Nada que no tiene, la Nada que subraya su carencia y su estar privada de todo, esa ausencia de lo que

³⁶¹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 111.

³⁶² Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario IV*, ob.cit., p. 185.

³⁶³ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 137.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

resulta necesario para vivir y donde todo muere: “Nada tengo, nada quiero; mi cabeza dolorida, enferma del extraño mal, se abandona sobre la mesa, pesada como block de mármol.”³⁶⁶.

Ese extraño mal representa la inquietud de vivir que no le permite olvidar su existencia, o quizás su falta de amor, de amistades incondicionales y sinceras. Surge en sus diarios el deseo de no “profundizar mi pensamiento, tengo miedo de ver la realidad desnuda”³⁶⁷ y esa incapacidad le procura dolor y sufrimiento. Ella misma describe dicha actitud de desolación imposible de entender, y ni siquiera el deseo de la muerte parece realizable:

Nada tengo; ¡nada...!

...

Y vivo, porque es cobardía morir; y oculto mis llantos porque el siglo no comprende esos sentimentalismos histéricos.³⁶⁸

Los versos interrogativos parecen gritos hacia el mundo: la escritura se hace portavoz de su fatiga de correr del vacío hacia la nada, con el único deseo de olvidarse de sí misma, de estrangular ese sentimiento de ausencia, para así borrar un pasado que pesa como una piedra y que deja sólo una pena llena de angustia. Todo lo que puede hacer su existencia vivible le parece negado, rechazado, prohibido, obstaculizado: la felicidad, la paz, la dulzura y la alegría.

Nada. Cansada de correr por los espacios y de penetrar en los subterráneos del mundo, en un afán de olvidarme de mi misma, termino en mi propio corazón.

Olvidarse a sí misma como se olvida el loco de su vida actual, dedicando la mente a lo que se ha ido.

¿Cómo arrancar la pena del alma? ¿Cómo borrar el pasado?

¿Dónde encontrar la dulzura, si su fuente se ha secado para mí?

³⁶⁶ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 13.

³⁶⁷ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 66.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 79-80.

¿Dónde encontrar la felicidad, si me está vedado pasar las
puertas de su jardín?
¿Dónde encontrar la calma, si la muerte no se acuerda de mí?
Si mis brazos se alargasen tanto como mi martirio, atravesando
montañas, podrían alcanzar, la dicha.
¡Nada! . . . Inútil los esfuerzos de mi mente por elevarse a los
espacios. ¡Nada logra estrangular la voz del corazón!³⁶⁹

Tristemente, las obras de Teresa Wilms Montt marcan la profunda e inquietante soledad que acompaña la autora a lo largo de los años. “Esta absoluta soledad” que es ausencia, ante todo, de los seres amados, las hijas, el amante, Dios, pero que también enfatiza su aislamiento total, el hecho de que nadie la busque: “¿Es posible, Dios mío, decir que los muertos están más solos que yo?”³⁷⁰. Así, en *Inquietudes sentimentales*, la soledad se hace motivo insistente para subrayar su abandono: “¿Acaso no es la vida un eterno esperar de algo que nunca llega?”³⁷¹.

La espera interminable de una presencia, de alguien que puede testimoniar la importancia de la propia existencia, llamado, evocado, investigado, va creciendo en toda la obra hasta el final: “En la soledad de mi alcoba jamás encuentro la prueba de que mi existencia sea grata a otro ser; no hay nada que me diga: ‘Descansa, que vives en otro corazón’”³⁷².

Como afirma Lévinas, nosotros somos juntos con los demás, pero Yo no soy el Otro porque estamos fundamentalmente solos ante nosotros mismos: “Ser en este sentido significa aislarse mediante el existir”³⁷³. La soledad se convierte en la esencia misma de la existencia, “unidad indisoluble entre el existente y su acción de existir”³⁷⁴. Por esa razón, la soledad es y sigue siendo una presencia lacerante, única e indivisible en cada individuo como experiencia que certifica la existencia única e

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 85-86.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁷² *Ibid.*, p. 85.

³⁷³ Emmanuel Lévinas, *El Tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós Iberica, 1993, p. 92.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

irrepetible, pero que al mismo tiempo impide la comunión de mi intimidad con los demás.

La ausencia de la presencia vuelve como una pesadilla en silencio, para reafirmar en cada momento la soledad: “¡Sola, sola, sola, profundamente, sin más patrimonio que la infinita angustia mía!”³⁷⁵. Esa Nada invade, al mismo tiempo, el pensamiento y hace desear el suicidio, “única forma de dominio que se pueda ejercitar sobre el ser.”³⁷⁶. El poder de la muerte se convierte en la manera de dar sentido a la angustia de la nada.

Teresa Wilms escapa a su suerte y escoge la muerte, queriendo ser sujeto de su vida. Tal como subraya Lévinas, a causa de ese dominio sobre el existir, el existente se halla solo³⁷⁷.

Teresa Wilms Montt actúa la última opción entre ser y no ser eligiendo el suicidio como conclusiva prueba de fuerza y poder sobre su vida, el triunfo de la libertad del sujeto sobre la inevitabilidad del destino. A este propósito, Lévinas cita Hamlet como un caso ejemplar porque supera el sentido de la tragedia comprendiendo que el no ser es imposible de actuar y que

[...] el ser es el mal no porque sea finito, sino porque carece de límites. [...] Sólo la nada habría dado al hombre la posibilidad de asumir la muerte arrancando un sumo poder de la servidumbre de la existencia. “To be or not to be” es una toma de conciencia de la imposibilidad de aniquilarse.³⁷⁸

La soledad de Teresa Wilms es desesperación y abandono, y no incluye la exaltación romántica, definida por Lévinas, como una actitud

³⁷⁵ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob.cit., p. 143.

³⁷⁶ Emmanuel Lévinas, *El Tiempo y el Otro*, ob.cit., p. 115.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 116.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

genial y fiera: “Por ello, la muerte no confirma mi soledad sino que, al contrario, la rompe.”³⁷⁹.

La falta del Otro aísla. La vida de la poetisa parece no tener sentido para la trágica falta de tener cuidado de alguien, así que reaparece la sensación de carencia y la necesidad de afirmación de su ser en el mundo.

La imposibilidad de ser amada se asocia con la incapacidad de amar, el sentido de responsabilidad hacia el Otro se debilita por el hecho de que la autora admite no tener a nadie para quien vivir o morir, no tener a nadie a quien cuidar: “¿Existe, acaso, el amor, o es sólo una ansia de reflejarse en otro ser para mejor amarse a sí mismo?”³⁸⁰. Teresa Wilms, dispuesta así para el amor, se sacrifica a causa de la nada que la invade; no ocuparse de sí misma también le impide testimoniar su identidad, su ser en el mundo.

La división entre el Yo y el Otro sólo puede llenarse al ir hacia el Otro, aunque si cada ser humano, por su singularidad, no pudiera vivir nunca la misma experiencia de los demás, la interpretación y la comprensión siempre serán parciales:

Si lloro mis lágrimas se congelan. Ya saben ellas que nadie vendrá a enjugarlas. Si me desespero, yo sola me consuelo, imponiéndome tiránica voluntad.

Y así vivo; siempre inquieta, siempre sola, [...]

Sólo tienen alma aquellos seres que sufren; sólo ellos pueden comprender los sollozos de otro ser y estrechar, con honda compasión, la mano huérfana de caricias.³⁸¹

Cada ser humano busca el rostro del Otro, tal como Lévinas nos recuerda: a través de la mirada del Otro nosotros nos sentimos bienvenidos y sabemos que el diálogo es posible. Sólo con buscar dicha proximidad confirmamos el sentido de nuestra existencia: “Nosotros llamamos rostro

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 76.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 35-36.

al modo en el cual se presenta el Otro, que supera la idea del otro en mí.”³⁸².

Así que Teresa Wilms se propone transmitir en su escritura la desesperación de la soledad y el aislamiento para narrar su vida, consciente de la imposibilidad de compartir las propias experiencias: “Todo se puede intercambiar entre los seres, salvo el existir.”³⁸³.

Si se tienen en cuenta los aspectos negativos y trágicos de su vida, Teresa Wilms sigue anclada en sí misma y en su soledad de un modo obsesivo, sin ser capaz de encontrar una salida, incapaz de desprenderse del sufrimiento, al mismo tiempo también conciente de conllevar fraternamente con los demás su malestar: “No soy feliz ni podría serlo; porque, entonces, no sería hermana de los miserables; porque no tendría el alma ilimitada de indulgencia.”³⁸⁴.

³⁸² Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1987, p. 208.

³⁸³ Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2000, pp. 53-54.

³⁸⁴ Teresa Wilms Montt, *Inquietudes sentimentales*, ob.cit., p. 58.

Conclusiones

El estudio se ha centrado sobre los diarios personales de las dos autoras para poner de relieve la relación de la escritura con la historia y así como la comparación entre espacio público y privado a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Uno de los elementos que emergen es la comprobación de las diferencias substanciales y también algunas características comunes entre Juana Manuela Gorriti y Teresa Wilms Montt, sobre todo en relación al diferente enfoque hacia la escritura, la vida, la sociedad y el papel de mujer.

Como primera consideración hay que subrayar que *Lo íntimo* fue escrito, pero no revisado, por Juana Manuela Gorriti con la intención de ser publicado y así fue después de su muerte, mientras que los diarios de Teresa Wilms Montt no forman una unidad orgánica y fueron escritos en secreta intimidad y divulgado sólo en 1993. Esta diferencia se hace significativa en el proceso de evaluación de la especificidad y sinceridad de la escritura de las autoras en cuanto la intimidad, espacio determinante, pierde su sentido y transparencia, y se destruye en el momento en que se hace pública.

Juana Manuela Gorriti es una mujer emprendedora y determinada, así como precursora de ideas innovadoras sobre muchos aspectos. En primer lugar, su dedicación a la educación, la organización y la promoción de eventos literarios y su apoyo a jóvenes escritores, situándose más allá de las convenciones impuestas por la sociedad. Sin embargo, es una mujer que, con su perspectiva femenina, ofrece una voz nueva para narrar su contexto y la sociedad en que vive. Definiendo la base de la autobiografía hispanoamericana femenina, la autora sitúa lo privado entre el espacio público, mezclando en sus textos la subjetividad íntima de su vida con el amor y la defensa de la patria. La autora considera la educación la

verdadera forma de autonomía para las mujeres, puesto que puede permitir lograr la paridad con los hombres e influir sobre todos los aspectos de la vida pública. Su escritura se caracteriza por una presencia constante del discurso oral que se transforma en lengua literaria, donde la escritora elige el diálogo como forma privilegiada de comunicación. Como recuerda Ricoeur³⁸⁵, la alteridad es elemento constitutivo y primario en el proceso de formación del individuo y es a través del diálogo con el Otro que Juana Manuela Gorriti crea y construye su identidad. La escritura para ella se convierte en un lugar donde la mujer puede dar visibilidad a su personalidad como sujeto individual en relación con la sociedad: a través del diálogo con los demás, la autora se constituye y fortalece a sí misma como persona. Para esa trabajadora incansable, la escritura es además una condición ineludible, necesaria y totalizadora, casi un deber social, una manera de introducirse en el espacio público. Juana Manuela Gorriti, aunque conduce una vida fuera de los cánones tradicionales y llena de transgresiones, lucha con orgullo en defensa y promoción de los principios que considera esenciales para la vida femenina subrayando la complementariedad con el papel social.

La autora argentina escribe para retener el pasado y exorcizar el olvido de su existencia, pero también de su patria. Narrar se hace condición necesaria para rescatar los personajes atados a su destino e importantes en su camino biográfico. Pasado y memoria parecen siempre actos dolorosos asociados a situaciones tristes o de muerte. *Lo íntimo* es el relato de una mujer sola, vieja, sufrida que teme no recibir cariño, obsesionada por la soledad y que narra la muerte de los otros para anunciar la propia. Juana Manuela Gorriti describe la vida como una “vía dolorosa”, “un campo de dolores”, “una peregrinación querida y sagrada” pero, finalmente, sus últimas palabras son las de una mujer contenta que serenamente se prepara para la muerte:

³⁸⁵ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, ob.cit., p. 13

¿Lo creeréis? Estoy contenta. [...] Vamos a buscar lo que hay en otros mundos. [...] Yo he procurado hacerme muy buena, sobre todo en mis últimos años, y aunque algunas veces se me destiñe, Dios en su misericordia hará la vista gorda a estos pecadillos, y me dirá: pasa, mujer, pasa.³⁸⁶

Para ella la escritura no tiene una función catártica ni quiere transmitir su intimidad, es la narración de un Yo que se relaciona con los otros y con el mundo histórico y cultural de su época. De hecho, la frontera entre privado y público, rígida característica del mundo contemporáneo de ambas escritoras, está marcada por la necesidad de distanciar la intimidad, característica femenina, de todos los aspectos sociales. En línea con la tendencia cultural y social de la época, Juana Manuela Gorriti no se pierde en reflexiones más subjetivas porque no era adecuado ni permitido expresar la propia experiencia privada y detallar relatos y fracasos personales. De esa manera, la escritora declara su subjetividad y mezcla los límites entre lo público y lo privado. En ese punto reside su originalidad: en su escritura conviven la vida de la mujer del siglo XIX anclada a la historia social, política y cultural de los personajes de los países de su existencia. La autora parte de hechos personales para llegar a subvertir lo público: el diario no representa sólo su voz individual, sino que también relata y contextualiza los acontecimientos oficiales. Juana Manuela Gorriti es también narradora y protagonista de su existencia y de los muchos personajes que la rodean, coautora así también de la historia de los otros.

Así, Juana Manuela Gorriti busca representar la voz femenina fragmentada, su característica maternal, sus relaciones sociales y familiares, su historia individual atada indisolublemente con la historia de su país. Historia y autobiografía coexisten en su escritura para expresar antes de todo su identidad de literata. Al final Juana Manuela Gorriti se

³⁸⁶ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 260.

revela una mujer pública, consciente de su papel social de escritora y madre que cuenta a sí misma, escondiéndose detrás de una máscara sus experiencias más íntimas y personales, comentando hechos de su existencia en tercera persona y haciéndose así narradora de sí misma y también de su entorno. Su escritura corta los recuerdos, y los puntos suspensivos demarcan el propio afán de dar voz a la palabra, seleccionando sólo los fragmentos que se pueden narrar. La memoria deforma e idealiza los recuerdos, excluye y transforma en escritura acontecimientos que parecen disimulados a través de mecanismos de defensa.

Para Teresa Wilms Montt es exactamente lo inverso. A lo largo de los años, emerge en su escritura una incesante tensión de ser reconocida por sus actividades y dar sentido a su vida con una necesidad angustiada de “amar y ser amada.” Emerge un deseo de muerte como alternativa a la incapacidad de enfrentar la vida; de esta forma la escritura, como nos recuerda Paul De Man³⁸⁷, se propone como una máscara para describirse y formarse como sujeto. Este es el camino que también Teresa Wilms Montt emprenderá durante su breve historia, buscándose, y nunca encontrándose, a través de la escritura de diarios íntimos.

Así en los fragmentos de los diarios, Teresa Wilms Montt expresa su rebeldía y su incapacidad de aceptar lo que es, o mejor, la vida tal y como se le ha dado. Del mismo modo, su identidad se representa como fragmentada, sin puntos de referencia estables, a merced del fluir de acontecimientos y personas. Las palabras sirven para transmitir su deseo de ser escuchada, la huida de sí en el anhelo de hallarse en un espacio lleno de contradicciones e incongruencias donde surge el carácter fraccionado de su experiencia.

³⁸⁷ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, ob. cit., p. 116.

Contrariamente a Juana Manuela Gorriti, la escritura de Teresa Wilms Montt se caracteriza por un fuerte solipsismo, ella desea comunicar sus emociones y sus tristes senderos del alma. Escribir sobre sí misma significa ante todo tener el valor de revelar a sí misma y a los demás lo que es, sin máscaras, interpelarse sobre la propia identidad y sobre lo que la distingue y la vuelve única. De ese modo, la escritura difícilmente interpreta sólo un monólogo interior, sino que, representando la vida, se convierte en un diálogo con el Otro, del que Teresa Wilms Montt siente necesidad extrema. Cuando el joven Anuarí se enamora de ella, sin ser correspondido hasta llegar al suicidio, Teresa Wilms se convierte en testigo del Otro, de la vida de Anuarí inscrita en la suya como recuerdo, porque como afirma Derrida³⁸⁸ el encuentro con la muerte de los otros, nos permite circunscribir nuestra identidad aún más.

Surge en la poetisa la sensación de sentirse en deuda y la necesidad de no perder el misterio del amor de Anuarí, haciéndose cargo de su muerte como si fuera una oferta, transformándolo en su próximo y dedicándole poemas y pensamientos en su diario a lo largo de los años. De dicha repuesta y responsabilidad hacia el Otro se funda su nueva identidad. La experiencia de la muerte certifica la muerte común a todas las personas. Cada autobiografía se compone de un sinnúmero de recuerdos de las existencias de los otros, que a través de la escritura sobreviven buscando una forma de inmortalidad. Cada escritura de diario es, en realidad, impregnada de presencias y acontecimientos que participan y se dedican a tejer también la existencia de los otros, de modo que el recuerdo certifica la eternidad. Escribir sobre uno mismo implica superar las ocurrencias diarias; recordar se transmuta en una manera de atesorar la experiencia, para ser una secuela de los propios sucesos. Así pues, el acto de relatar adquiere una doble función: perpetuar la propia presencia mediante la transmisión de lo vivido a la posteridad y al mismo

³⁸⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, ob. cit., p. 108.

tiempo remover dentro de sí para dar palabra al propio auténtico yo. Así el individuo no sólo es garante de sus actos, sino también de la debilidad del Otro porque escribir hace posible llevar a cabo su especificidad, pero siempre dependiente de los demás. Teresa Wilms Montt transmite su dolor por la muerte de Anuarí, sintiéndose responsable de su vida, reconociéndose enredada en el sufrimiento causado y experimentado, dolor que llega a ser constitutivo de su misma personalidad. Eso es porque a través de este proceso cada experiencia llega a ser compartida, participativa, compadecida, en el sentido latino de *cum patior* (estar con el Otro en el sufrir), creando la identidad subjetiva que, como afirma Ricoeur, siempre es una respuesta humana al Otro³⁸⁹. Relatar, a través del hecho tangible de la palabra escrita, significa ser testigos de algo que huye y que ya no es más.

El diario es la forma perfecta para Teresa Wilms de representar sus pensamientos y su vida, ya que es una forma de libertad que se funda fuera de los cánones y de las representaciones estilísticas y temáticas. A través la forma diarística, la poetisa puede infundir sus características más distintivas como la espontaneidad, la inmediatez y la urgencia de su pensamiento.

En Teresa Wilms el desvarío entre lo público y lo privado se imprime en su escritura personal que convoca el cuento de su historia personal, permite la interpretación de su vida, pero sus palabras retratan su imagen de manera ambigua, tal vez discordante y confusa. También Teresa Wilms se interesa en la política, frecuenta anarquistas y feministas, escribe artículos en los periódicos sobre la condición femenina y actúa desde el espacio privado de las mujeres, para además participar en actividades propias del ambiente público masculino. Sin embargo, al contrario de Juana Manuela Gorriti, la escritura de Teresa Wilms no

³⁸⁹ Ricoeur Paul, *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*, ob.cit., p. 145.

interpreta la historia ni se relaciona con los problemas sociales, su escritura es atemporal, siempre sentimental, trata temas universales como la muerte, el amor y el dolor, la soledad y transmite siempre un hondo malestar de vivir.

Teresa Wilms describe su sensación de no ser apropiada, combatida entre el deseo del amor ideal y la constatación de no ser lo que la sociedad exige para ser reconocida como mujer y madre. El amor le ha hecho olvidar que ella es madre, como si hubiera perdido la ley natural y por eso, ella misma se define loca y degenerada. En las páginas de los diarios, la autora piensa que esta actitud no es digna de un alma superior, pero los remordimientos la afligen, la suya es una lucha sin fin, entre la voluntad de vencer las pasiones y el deseo de ser madre, asediada por sentimientos de culpa hasta su muerte.

Para nosotros a menudo donde no estamos es donde estamos bien. Así, el pasado – donde no estamos más – nos parece bellissimo.³⁹⁰ Así escribió Antón Chekhov en su cuaderno y de la misma manera Teresa Wilms aparece rodeada de su inquietud y de su incapacidad de hallar su colocación en la sociedad. La poetisa encarna y simboliza un papel ambivalente y contrastante, por un lado musa inspiradora de sus amigos intelectuales, por otro, escritora en busca de su identidad, de mujer pasional y extravagante, y también al mismo tiempo, como enamorada de Dios, mística y asceta. La dificultad de Teresa Wilms es no establecer un equilibrio entre su esencia y su vida, ya que implica la necesidad de un compromiso entre el deseo de testimoniar su alma y el sentimiento de una vida común, demasiado estrecha para sus necesidades imprescindibles de una existencia intensa y absoluta.

A diferencia de la escritora argentina, Teresa Wilms es una persona en busca de su papel de mujer y escritora que comunica toda su fragilidad

³⁹⁰ Cfr. Antón Pavlovich Chekhov, *Cuaderno de notas*, Buenos Aires, Editorial La Compañía, 2008.

en su vida social y en los diarios, intentando transmitir su Yo fragmentado, inquieto, inestable, espontáneo. Se trata de un texto tan sincero y franco que en el relato de la clausura, las referencias a la separación de sus hijas son rarísimas, ella misma reconoce que “nunca había hablado en mí *Diario* de ellas y sin embargo los mejores momentos de mi vida claustral, se los debo a ellas.”³⁹¹.

Reflexionar sobre la propia vida, se convierte en una forma para edificar la propia personalidad que se construye a través de la identidad de los demás, porque cada ser humano está profundamente relacionado con el Otro y hablar de sí mismo significa simultáneamente retener el Otro del olvido. La literatura asciende y se convierte en el medio por el cual las dos escritoras buscan y alcanzan una relación personal y continuativa con su interlocutor, del cual esperan una respuesta. De esa manera, el sujeto se hace cargo de la historia gracias al discurso con el Otro.

La escritura diaria y discontinua permite la libertad de pensamiento, sin truco, pretextos o máscaras para expresar la vida y constituir la persona, término latino que tiene su similar griego en el término πρόσωπον (*prósopon*), la máscara con que el actor se velaba la cabeza. Escribir la propia vida significa revelarse, exteriorizar el rostro³⁹² a los demás, metaforizar experiencias y sentimientos a través de la escritura, permitiendo así bloquear en la historia el propio destino más allá de la muerte.

Para ambas autoras la autobiografía es un medio para reflexionar sobre la memoria, en el intento de construir la propia identidad de mujeres y escritoras dentro del texto, interpretando sus experiencias pasadas y presentes. A este propósito, para describir los diarios y la vida de las dos literatas son adecuadas las palabras de Paul Ricoeur que afirma como: “[...] la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las

³⁹¹ Teresa Wilms Montt, *Obras Completas, Diario II*, ob. cit., p. 107.

³⁹² Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito*, ob.cit., p. 208.

historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas”³⁹³. Por lo tanto, el sujeto aparece como lector y escritor de la propia vida a través de la intersección de los acontecimientos narrados. La vida personal se entrelaza con la vida de los demás en un estrecho vínculo que permite al individuo sobrevivir más allá de su presente, y dejar un rastro de sí mismo y su existencia.

Para Juana Manuela Gorriti la escritura representa otra forma de exilio y el diario una vía de huida de la vida real y del “intolerable yo”³⁹⁴. Asimismo, Teresa Wilms percibe su vida como una perenne exiliada, sin hallar reposo ni alivio, como caída en un eterno abismo interior, la confesión resulta ser una manera para salir de sí misma, una huida que quiere atesorar lo que fue y de lo que huye. La escritura testimonia la vida, certifica el pasado en el presente, deja una huella para el lector y la eternidad. Cada palabra necesita de la presencia del Otro para existir más allá de su creador, así que la escritura obra “*in media res* acerca de uno mismo y para uno mismo”³⁹⁵.

Puede parecer que el tiempo de la escritura de Teresa Wilms Montt es un tiempo sin la presencia del Otro, un tiempo de soledad que crea abismos de distancia con el mundo. El diálogo con la escritura se convierte en un diálogo con sí mismos y sobre sí mismos, transmitiendo la narración de un tiempo cerrado, mientras que la voz, que no tiene futuro, es un medio que ayuda a compartir el tiempo personal con los demás.

La exigencia de la escritura proviene del deseo de comunicar el tiempo y la memoria para no perder instantes de la vida, pensamientos que crean la identidad. La escritura permite convertir el pasado destinado al olvido y a la muerte en algo de inexpresable que además permanece. Así

³⁹³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, Vol. III: El tiempo narrado*, ob.cit., p. 998.

³⁹⁴ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, ob.cit., p. 204.

³⁹⁵ Enric Bou, “El diario: periferia y literatura”, ob.cit., p. 126.

la palabra se pone como un puente entre pasado y presente que fluye como un río de la memoria. Ambas autoras atribuyen a la escritura la misma función, es decir, la necesidad de expresar la individualidad irrepetible de sus existencias para suplir la soledad y los fracasos familiares y para testimoniar la condición desfavorable femenina y afirmar el estado de madre y mujer.

Bibliografía

Obras

Gorriti Juana Manuela, *Obras Completas*, VI tomos, Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1999.

Wilms Montt Teresa, *Obras completas*, Ruth González-Vergara ed., Santiago, Chile, Editorial Grijalbo, 1994.

Wilms Montt Teresa, *Inquietudes Sentimentales*, Buenos Aires, Imp. Antonio Mercatali, 1917.

_____, *Los tres cantos*, Buenos Aires, [s.n.], 1917.

_____, *Anuarí*, Buenos Aires, [s.n.], 1918.

_____, *En la quietud de mármol*, Madrid, Casa Blanco, 1918.

Teresa de la Cruz, *Cuentos para hombres que todavía son niños*, Buenos Aires, Otero & Co. Impresores, 1919.

Wilms Montt Teresa, *Lo que no se ha dicho*, Santiago, Nascimento, 1922.

Crítica sobre Juana Manuela Gorriti

Arambel Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martín, *Las mujeres toman la palabra, Escritura femenina del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2001.

Batticuore Graciela, “La novela de la historia”, en Cristina Iglesia, ed., *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

Batticuore, Graciela, *El taller de la escritora: Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti, Lima-Buenos Aires (1876/7–1892)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Berg Mary, “Juana Manuela Gorriti.” en *Escritoras de Hispanoamérica*, edited by D. E. Marting, Mexico City, Siglo Veintiuno, 1990, pp.231-245.

Berg Mary, “Autobiography and Fiction in Juana Manuela Gorriti’s Gubi Amaya”, Washington, Latin American Studies Association, 28-30 September 1995.

Berg Mary, “Juana Manuela Gorriti: narradora de su época (Argentina 1818-1892)”, en *De las desobedientes: Mujeres de nuestra América*, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo (eds.), Bogotá, Panamericana Editorial, 1997, pp.131-146.

Efrón Analía, *Juana Gorriti: una biografía íntima*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

Glavé Luis Miguel, “Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina del Siglo XIX”, en *Revista Fractal*, núm. 3, 1996, consultado en <http://www.fractal.com.mex/F3glave.html>.

Hebe Beatriz Molina, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, Mendoza, República Argentina, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999.

Iglesia, Cristina, (comp.), *El Ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993.

Iglesia Cristina, “El autorretrato de la escritora. A propósito de *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti” en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Lea Fletcher (ed.), Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994.

Masiello Francine, *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1992.

Mercader Martha, *Juanamanuela, mucha mujer*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

Martorell Alicia, *Juana Manuela Gorriti y Lo íntimo*, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda, 1991.

Mizraje María Gabriela, “Juana Manuela Gorriti: cuentas pendientes” en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Lea Fletcher (ed.), Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994.

Mizraje Maria Gabriela, “Juana Manuela Gorriti”, *Cuadernos Hispanoamericanos* No. 639 (settembre), 2003, *Dossier: Escritoras argentinas del siglo XIX*, pp. 31-39.

Mizraje Maria Gabriela, “El sexo despiadado (sobre Juana Manuela Gorriti)”, *Feminaria Literaria* 3, no. 5:5-7, 1993.

Mizraje Maria Gabriela, “La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti)”, *XIX Latin American Studies Association (LASA) Congreso*, Washington DC, September 1995, consultado en <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95>.

Morales Leonidas, *Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003.

Perassi Emilia, Regazzoni Susanna, (eds.), *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

Pfeiffer Erna, “El discurso autobiográfico en dos escritoras argentinas del siglo XIX: Entre género, hibridez, migración y nacionalidad”, Montreal, *Crítica Canadiense Literaria sobre Escritoras Hispanoamericanas*, Actas del 8 de Julio 2008.

Prieto Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Regazzoni Susanna, “Juana Manuela Gorriti: Notas sobre la disolución del exotismo”, *Romanticismo 2: Acti del III Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano* (12-14 Aprile 1974), Genova, Italia, Biblioteca di Lett., 1984, pp. 100-106.

Remedios Mataix, “La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX”, *Anales de literatura española*, N° 16, 2003, pp. 13-82.

Ricoeur Paul, “Memoria dopo la storia,” en *Babeleonline*, n.6, luglio 2004.

Royo Amelia, *Juanamanuela, mucho papel: algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Salta, Ediciones del Robledal, 1999.

Schmidt Aileen, “Los discursos autobiográficos de mujeres en Cuba y Puerto Rico”, en Mario R. Cancel, (comp.), *Historia y género: vidas y relatos de mujeres en el Caribe*, San Juan, Asociación Puertorriqueña de Historiadores y Editorial Postdata, 1997.

Sáez Osán de Pérez, Fanny Maria, “Juana Manuela Gorriti y los orígenes de la narrativa”, *Los primeros cuatro siglos de Salta: 1582 – 16 de abril 1982; una visión multidisciplinaria*, Salta, Universidad Nacional de Salta, 1982, pp. 223-234.

Urraca, Beatriz, “Juana Manuela Gorriti and the Persistence of Memory”, *Latin American Research Review*, 34.1, 1999, pp.151-173.

Crítica sobre Teresa Wilms Montt

Agosín Marjorie, “Una leyenda casi olvidada: Teresa Wilms Montt”, *Las hacedoras; Mujer, Imagen, Escritura*, Santiago, Cuarto Propio, 1993, pp. 19-26.

Arraño Acevedo Alberto, “Teresa Wilms”, *El Rancagüino*, 15 de abril 1994.

Ana María Baeza, “El diario de Teresa Wilms Montt: genealogía de un cuerpo tras la máscara del “espiritualismo de vanguardia” en *Estéticas y marcas identitarias*, Kemy Oyarzún (comp.), Serie Nomadías, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.

Brikk Neda, “Nuestras escritoras”, *La Época*, 25 de abril, 1993.

Burgos Camila, “Una diosa en las letras chilenas”, *El Mercurio*, Santiago, 10 de octubre, 1993.

Castro Lorena Amaro, “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”, *Revista chilena de literatura*, Abril 2011, Número 78, pp. 5-28.

De Torre Guillermo, “Fémina sugerente: el espíritu sideral de Thérésé Wilms”, en *Grecia* año III - n° 40, Sevilla 20 de febrero de 1920.

Edwards Bello Joaquín, “Teresita Wilms”, *Sucesos*, Valparaíso, verano, 1921.

_____, “Teresa Wilms ha vuelto”, *Recuerdos de un cuarto de siglo*, Santiago de Chile, Editorial Zigzag, 1966.

_____, *Crónicas reunidas* (I) 1921-1925, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Flores Castro Norberto, "Teresa Wilms Montt: Discurso sentimental y crítica literaria de inicios del siglo XX", *Nueva Revista del Pacífico*, N° 43- 44, 1998-1999.

Gómez de la Serna Ramón, *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1924.

Gómez-Carrillo Enrique, "Thérèse de la Cruz", *El Liberal*, 18 de mayo 1918.

González-Vergara Ruth, *Nuestras Escritoras Chilenas: una historia por descifrar*, Santiago, Guerra y Vergara, 1993.

_____, *Teresa Wilms Montt Un canto de Libertad*, Santiago, Grijalbo, 2009.

_____, "Teresa Wilms Montt, poeta éticamente elegante", *La Prensa*, 27 de diciembre, 1992.

_____, "Centenario de Teresa Wilms Montt", *La Prensa*, 26 de septiembre, 1993.

Hübner Sara, *Una hora de charla con Teresa Wilms Montt*, editorial Santiago de Chile, Nascimento, 1922.

Huidobro Vicente, *Vientos contrarios*, Santiago, Nascimento, 1926.

Jiménez Juan Ramón, "Poesía y efigie de Teresa Wilms Montt", *Revista Caballo de Fuego*, año I, n° 2, Santiago de Chile, 1945 en Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.

Lavquén Alejandro, "Teresa Wilms Montt, 'La que murió en París'", *El Siglo*, 20 de febrero, 1998.

Leonidas Morales, Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003.

Oyarzún Peña Luis, “Lo que no se ha dicho”, Temas de la cultura chilena. Santiago, Editorial Universitaria, 1967.

_____, Diario íntimo, (Edición y prólogo de Leonidas Morales), Santiago, Universidad de Chile, 1995.

Pérez Arredondo Mario, “De Teresa Wilms Montt a Adolfo Couve”, La Región, 25 de marzo, 1998.

Sánchez Latorre Luis, “Teresa Wilms Montt, ‘Además, escribía’”, Las Últimas Noticias, 7 de noviembre 1993.

_____, “Teresa Wilms, ‘Éticamente elegante?’”, Las Últimas Noticias, 9 de octubre, 1994.

Bernardo de Subercaseaux, Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias, Tomo III, Santiago, Editorial Universitaria, 2004.

Rojas Valdebenito Wellington, “Una mujer de relieve en las letras chilenas”, Renacer, 16 de febrero, 1994.

Valle-Inclán Ramón, “Prólogo” en Teresa Wilms Montt, Anuarí, Madrid, Imprenta y Papelería de M. Martínez de Velasco, 1918.

Weintraub Marcela, Melancolía y subjetividad femenina en el Diario íntimo de Teresa Wilms Montt, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007.

Crítica general

Agamben Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982.

Agazzi Elena, Canavesi Angelo (eds.), *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, Udine, Campanotto Editore, 1992.

Alberca Serrano Manuel, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Prólogo de Philippe Lejeune, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa, 2000.

Amaro Castro Lorena, “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”, *Revista chilena de literatura*, Abril 2011, Número 78.

Aristóteles, *De interpretatione*, Napoli, Loffredo, 1999.

_____, *Política*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1951.

Ballesteros Isolina, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, American University Studies, v. 207, 1994.

Barthes Roland, *Lo Obvio y lo Obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

_____, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004.

Benjamin Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1968.

_____, *Illuminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998.

Blanchot Maurice, “El diario íntimo y el relato”, *Revista de Occidente*, N° 182- 183, Madrid, Julio- Agosto 1996.

Bou Enric, “El diario: periferia y literatura”, *Revista de Occidente*, 182-183, Julio-Agosto 1996, pp. 121-136.

Bruss Elisabeth, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore-London, The John Hopkins UP, 1976.

Caballé Anna, “Figuras de la autobiografía”, *Revista de Occidente*, 75-75, Madrid, 1987, pp.103-119.

_____, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995.

Castilla Del Pino Carlos, “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente*, 182-183, Julio-Agosto 1996, pp. 15-31.

Castillo Pablo García, “Emilio Lledó: el espejo líquido de las palabras”, *Azalea, Rev. filos.* 5, 2003, pp. 135-160.

Chartier Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Chekhov Antón Pavlovich, *Cuaderno de notas*, Buenos Aires, Editorial La Compañía, 2008.

De Man Paul, “La autobiografía como desfiguración”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, N° Extra 29, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, pp. 113-118.

_____, *Alegorías de la lectura: El lenguaje figurado en Rousseau, Rilke, Nietzsche y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.

Debray Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1994.

Deleuze Gilles, *Negotiations. 1972-1990*, New York, Columbia University Press, 1995.

Derrida Jacques, “Firma, acontecimiento y contexto”, (Montreal, 1971) en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.

_____, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions Du Seuil, 1967.

_____, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

_____, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome propio*, Padova, Il Poligrafo, 1993.

_____, *Saggio sull'autobiografia. Memorie per Paul De Man*, Milano, Jaca Book, 1995.

Florenskij Pavel, *Non dimenticatemi*, Milano, Mondadori, 2000.

_____, *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa, 2003.

Foucault Michel, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Volume III, Milano, Feltrinelli, 1998.

Freud Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969.

Girard Alain, *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1963.

Guervós Luis de Santiago, “La filosofía hermenéutica de la memoria en la obra de Emilio Lledó”, *Contrastes*, Vol.III, 1998, Málaga, pp. 323-333.

Gusdorf Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, N° Extra 29, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, pp. 9-18.

Havelock Eric A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

Hierro Manuel, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, *Mediatika*, 7, 1999, pp. 103-127.

Invitto Giovanni, “Dal labirinto alla “stanza tutta per sé”. Pensatrici del Novecento”, *Segni e comprensione*, n. 48, gennaio-aprile 2003, pp. 76-85.

Lejeune Philippe, “How Do Diaries End?” *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 24.1, 2001, pp. 99-112.

_____, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion 1994.

Lévinas Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1987.

_____, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 1993.

_____, *El Tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós Iberica, 1993.

_____, *Dio, la morte e il tempo*, Milano, Jaca Book, 1996.

_____, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2000.

Lledó Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992.

_____, *El surco del tiempo, (Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria)*, Barcelona, Crítica, 1992.

_____, *Las palabras en su espejo*, Madrid, Real Academia Española, 1994.

_____, *Memoria de la ética (Una reflexión sobre los orígenes de la teoría moral en Aristóteles)*, Madrid, Thaurus, 1994.

_____, *Palabras entrevistas. Treinta y siete conversaciones*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

_____, *Filosofía y lenguaje*, Barcelona, Crítica, 2008.

Loureiro Ángel, “Problemas teóricos de la autobiografía” *Anthropos: Boletín de información y documentación*, N° Extra 29, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, pp. 2-9.

_____, *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

_____, “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de Literatura Española*, N. 14 (2000-2001), pp. 135-150

Marchán Fiz Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Forma, 1987.

Masoliver Ródenas Juan Antonio, *Beatriz Miami*, Barcelona, Anagrama, 1991.

May George, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mélich Joan-Carles, “Narración y hospitalidad”, *Análisis* 25, 2000, pp. 129-142.

Mildonian Paola, *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001.

Molloy Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____, “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1994.

Morales Leonidas, *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.

Nancy Jean-Luc, *The Ground of Image*, New York, Fordham University Press, 2005.

Los tres cantos. Letras americanas, Reseña, Buenos Aires, *Nosotros*, año XII, 1918.

Olney James, “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, N° Extra 29, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, pp. 33-47.

Ong Walter, *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989.

_____, *Oralidad y escritura*, México, Fondo de cultura económica, 2006.

Palma Ricardo, *Tradiciones peruanas completas*, edición y prologo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1957.

Picard Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N° 4, 1981, pp. 115-122.

Platone, *Opere complete*, a cura di G. Giannantoni, Roma-Bari, Laterza, 1982-1984, (9 voll.).

Platón, *Obras Completas*, Patricio de Azcárate (ed.), Madrid, Medina y Navarro editores, 1871.

Pozuelo Yvancos José María, *De la Autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2005.

Puertas Moya Francisco Ernesto, “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 14, 2005, pp. 299-329.

Puertas Moya Francisco Ernesto, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2003, consultado en www.dialnet.unirioja.es.

Rabinow Paul, *The Foucault Reader*, New York, Pantheon, 1984.

Ricoeur Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.

_____, *Caminos del reconocimiento*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____, *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995.

_____, “La vida: Un relato en busca de narrador”, *Ágora*, 2006, Vol. 25, n° 2, pp. 9-22.

Sacchi Osvaldo, “Phersu/Persona? Contributo per un’etimologia di prosópon”, *Tradizione Romana*, N. 9 – 2010.

Serrano Javier, “Discurso narrativo y construcción autobiográfica”, *Revista de Psicología Social Aplicada*, 1995, vol. 5, 1/1.

Sini Carlo, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992.

Terenzi Pietro, *Hannah Arendt: il senso comune e l'inizio della filosofia*, Roma, Leonardo da Vinci, 1999.

Todorov Tzvetan, *La bellezza salverà il mondo, Wilde, Rilke, Cvetaeva*, Milano, Garzanti, 2010.

Zambrano María, *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Losada, 1950.

_____, *La confessione come genere letterario*, Milano, Mondadori, 1997.

_____, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004.

Studente: ALESSANDRA PELIZZARO, Matricola: 955638
Dottorato: Dottorato di ricerca in Letterature Ispanoamericane,
Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società
Ciclo: XXIV

Titolo della tesi: “Diarios” públicos y privados: Juana Manuela Gorriti y
Teresa Wilms Montt

Abstract

Partendo dal concetto di “scrittura di sé”, come genere di frontiera difficilmente determinabile, la ricerca analizza i diari di Juana Manuela Gorriti e Teresa Wilms Montt, indicandone differenze sostanziali e caratteristiche comuni. Le opere di Juana Manuela Gorriti appaiono dialogiche, in quanto narrazione di un Io che si relaziona con gli altri e con il mondo storico e culturale dell’epoca. Al contrario, la scrittura solipsistica di Teresa Wilms Montt non aspira a interpretare la storia o a confrontarsi con i problemi sociali, identificandosi al di fuori del tempo e dallo spazio. Per entrambe, l’autobiografia diventa un modo per riflettere sulla memoria, nell’intento di costruire il proprio ruolo di donne e autrici. Strettamente intrecciate, scrittura e storia sottolineano così la frontiera tra privato e pubblico, rigida barriera della modernità che le scrittrici oltrepassano in modo originale. Se in Juana Manuela Gorriti convive la donna del XIX secolo, legata alla storia sociale, politica e culturale dei personaggi e dei luoghi della sua vita, in Teresa Wilms Montt il divario si attua nell’intimità di una scrittura che convoca il racconto della sua storia personale, permettendole di inventare la propria identità.

Firma dello studente

Resumen

A partir del concepto de “escritura de sí” como género de frontera, la búsqueda analiza los diarios de Juana Manuela Gorriti y Teresa Wilms Montt Gorriti, indicando diferencias sustanciales y características comunes. Las obras de Juana Manuela Gorriti aparecen dialógicas, en cuanto narración de un Yo que se relaciona con los otros y el mundo histórico y cultural de la época.

Por el contrario, la escritura solipsística de Teresa Wilms Montt no aspira a interpretar la historia o a confrontarse con los problemas sociales, identificándose fuera del tiempo y el espacio. Para ambas, la autobiografía se convierte en un modo de reflexionar sobre la memoria, con el fin de construir el propio papel de mujeres y autoras. Estrechamente relacionadas, escritura e historia subrayan así la frontera entre lo privado y lo público, barrera rígida de la modernidad que las escritoras superan de manera original. Si en Juana Manuela Gorriti convive la mujer del siglo XIX, atada a la historia social, política y cultural de los personajes y lugares de su vida, en Teresa Wilms Montt la divergencia surge de la intimidad de una escritura que convoca el cuento de su historia personal, permitiéndole inventar su propia identidad.

Firma dello studente

Abstract

Starting from the concept of “self writing”, itself at the forefront of the genre, the paper examines the diaries of Juana Manuela Gorriti and Teresa Wilms Montt, indicating substantial differences and common features. The works of Juana Manuela Gorriti are dialogic, as narration of an Ego that relates to others and with the cultural and historical world of the era. In contrast, the solipsistic writing of Teresa Wilms Montt does not aspire to interpret the history or to deal with social problems, identifying outside of time and space. For both, the autobiography becomes a way of reflecting on the memory, in order to build their role as both women and writers. Closely interlinked, history and writing underline the border between private and public space, and the rigid barrier of the modernity that the writers surpass in an original way. If in Juana Manuela Gorriti lives the woman of the nineteenth century linked to social, political and cultural history of the personalities and places of her life, then in Teresa Wilms Montt the divergence takes place in the intimacy of a writing that gives life to the tale of her personal history, allowing her to invent her own identity.

Firma dello studente
