

Teo
Lite
raria

Arquivo recebido em
17 de fevereiro de 2011
e aprovado em
30 de março de 2011

V. 1 - N. 1 -
1º Semestre de 2011

* Magíster en Literaturas
Hispanicas en Universidad
de Concepción,
Becaria CONICYT.

DOI - 10.19143/2236-9937.2011v1n1p79-96

La búsqueda espiritual en “Los tres cantos” de Teresa Wilms Montt **

The spiritual quest in “Los tres cantos” by Teresa Wilms Montt

Gabriela Jerez Garcés*

Resumen

Análisis del poemario “Los tres cantos” (1917) de la escritora chilena Teresa Wilms Montt, en el que se verifica un ejercicio de búsqueda espiritual desde el interior del lenguaje, en que la poesía recupera sus posibilidades de ampliación de la conciencia espiritual. El texto se despliega enmarcado por la voluntad vanguardista, que empieza a germinar en Chile hacia 1910, año en que aparece una tendencia denominada *espiritualismo de vanguardia*, corriente estética basada en la idea de que la vida espiritual y experiencia del alma constituyen el eje de la trascendencia humana.

Palabras clave: poesía chilena, Teresa Wilms, Los tres cantos, espiritualismo, vanguardia.

** Este artículo corresponde a una adaptación de la Tesis que realicé para optar al grado de Licenciada en Educación Mención Español en la Universidad de Concepción, presentada en Marzo de 2008 y dirigida por la Doctora Cecilia Rubio R.

Abstract

Analysis of the text “Los tres cantos” (1917) of the Chilean writer Teresa Wilms Montt, understanding it as an exercise of spiritual search from the interior of the language, in which the poetry recovers her possibilities of extension of the spiritual conscience. The text is framed at the beginning of the vanguard will, which starts germinating in Chile about 1910, year in which there appears a trend named *spiritualism of vanguard*, aesthetic current based on the idea of that the spiritual life and experience of the soul constitute the axis of the human transcendence.

Key words: Chilean Poetry, Teresa Wilms, spiritualism, vanguard.

Introducción

El objetivo de este artículo es desarrollar una lectura del poemario *Los tres cantos* de la escritora chilena Teresa Wilms Montt¹, que atienda a su capacidad de recuperar una interpretación vivencial del ser humano desde su estado primigenio, y para una reflexión de sí mismo y del mundo que considere su realidad trascendente como primera condición para toda reflexión posterior. Me propongo configurar una lectura del texto, entendiéndolo como una búsqueda espiritual desde el interior del lenguaje, ejercicio en que la poesía recupera sus posibilidades de ampliación de la conciencia espiritual. Este propósito es subsidiario a la propuesta de Bernardo Subercaseaux, quien, en su libro *Genealogía de la vanguardia en Chile (La década del centenario)*, desarrolla la tesis de que el momento de la modernidad, marcado por la voluntad vanguardista, empieza a germinar en Chile hacia 1910, año en que aparece una tendencia denominada *espiritualismo de vanguardia*², corriente estética basada en la idea de que la vida espiritual y experiencia del alma constituyen el eje

1. Teresa Wilms Montt nació en Viña del mar en 1983 , y murió en París en 1921. Publicó en Buenos Aires *Inquietudes sentimentales* (1917), *Los tres cantos* (1917), y el volumen de cuentos titulado *Cuentos para los hombres que todavía son niños* (1919), con el seudónimo de ‘Teresa de la +’. Entre 1918 y 1920, viajó reiteradamente a España como corresponsal de la revista bonaerense *Nosotros*. Se integró a los círculos culturales madrileños, conociendo a Ramón del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Augusto D’Halmar y Joaquín Edwards Bello, y publicó *Anuarí* (1918). En 1920 se trasladó a París donde se reunió con su primo Vicente Huidobro y conoció a André Bretón. Participó brevemente en ‘La Cofradía de la Pirueta’, un grupo de escritores y poetas chilenos. Su vida terminó tempranamente en el suicidio. Una sobredosis de veronal provocó su muerte el día 24 de diciembre de 1921, a la edad de 28 años.

2. SUBERCASEAUX, B. *Genealogía de la Vanguardia en Chile*, 56.

de la trascendencia humana, y la interioridad constituye el foco de la creación.³

Para atender a este objetivo, el marco analítico está constituido por la reflexión sobre el simbolismo de Gilbert Durand, desarrollada en su libro *Estructuras antropológicas del imaginario* [1960]. La propuesta de Durand se inscribe en su teoría de la imaginación, ámbito al cual pretende devolver su dignidad ontológica y gnoseológica. A partir del estudio de la imaginación y los símbolos, el antropólogo elabora un completo cuadro de las estructuras del imaginario. Este cuadro permite establecer un método de análisis de los símbolos, que se organizarían en torno a constelaciones, estructuras y regímenes específicos.

La búsqueda espiritual en *Los tres cantos* de Teresa Wilms Montt

El segundo libro de Teresa Wilms, *Los tres cantos*⁴, se publicó en Buenos Aires en agosto de 1917, en dos ediciones sucesivas. De la totalidad del texto sólo un tercio está constituido por el conjunto poético titulado “Los tres cantos”. El resto de la publicación corresponde a unos ‘apuntes’ para una novela que se titularía “Del diario de Sylvia”. El conjunto está escrito en prosa poética, la que entiendo como un género intermedio entre la prosa y el verso, cuya característica principal es la intensidad semántica sostenida y no sujeta a la medida del

3. En relación con este espiritualismo subsumido en la literatura chilena de principios del siglo XX, aunque trabajando con otro lapso, Cecilia Rubio, en el artículo “Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual” (2007), ha explicitado que la vanguardia definió en sus propios términos las formas de espiritualidad asociadas a la creación poética. La autora coincide con Subercaseaux en la verificación de una “tradición espiritualista subterránea, cuyo radio de manifestación va más allá de la década del centenario” (Rubio, 2007: 314). La tesis planteada en este artículo es que los escritores vanguardistas hicieron una definición en sus propios términos, de las formas de espiritualidad asociadas a la creación poética. Para sostener esta tesis, la autora sigue la propuesta de Marcel Raymond, quien en su libro *De Baudelaire al Surrealismo* define la trascendencia como la base común para el arte y el espíritu. En palabras del autor francés, la poesía, a partir del Romanticismo “tiende a convertirse en una ética o en no se qué instrumento irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad de cambiar la vida, como quería Rimbaud, cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser” (Raymond, 1960: 9). Se trata de reconocer en los poetas un esfuerzo por hacer del acto poético una operación vital, vinculándose a una vivencia semejante a la del místico.

4. Trabajo con el texto correspondiente a la edición de 1922, titulada *Lo que no se ha dicho*, a cargo de la editorial Zig-Zag, pp.36-53. Existe otra edición disponible en Wilms, Teresa. 1994. *Obras Completas. Libro del Camino*, preparada por Ruth González-Vergara, pero, como ya he señalado, ésta presenta diferencias importantes con la edición de 1922.

verso, como la define Grandón⁵. Esta preferencia por la prosa poética sugiere la vinculación del texto de Teresa Wilms Montt a la tendencia del espiritualismo de vanguardia, ya que por medio de ésta la poeta, al menos en “Los tres cantos”, desarrolla una escritura profundamente marcada por las vivencias del alma. La interioridad de la misma constituye el eje de su creación, y por medio de diversos mecanismos, el texto pretende develar la vida del espíritu, tal como lo sostiene Bernardo Subercaseaux⁶.

El título “Los tres cantos” anticipa la estructura del texto en cuestión. Se trata de tres grupos titulados “La mañana”, “El crepúsculo” y “La noche”⁷, que poseen como entradas los verbos ‘cantar’, ‘rezar’ y ‘llorar’, respectivamente. La permanente reiteración del modo imperativo y los soportes semánticos pueden sugerir la calidad invocatoria del texto⁸. El conjunto poético posee varios símbolos pertenecientes al régimen diurno de la imagen. Ya desde el proceso de desdoblamiento de la sujeto y su alma es posible afirmar que hay una predominancia analítica, que caracteriza a este régimen y su tendencia esquizomorfa, vale decir, de separación. La sujeto poética insta a su alma a cantar, a disfrutar del instante de vida que le ofrece la mañana, momento del día donde priman la luz y las tonalidades doradas. Esta recuperación del sentido musical de la palabra se da al mezclar su voz con los sonidos de la naturaleza: “canta y atraviesa

5. GRANDÓN, O. **La prosa poética de Gabriela Mistral: identidad y discurso**, p.16.

6. *Ibidem*, SUBERCASEAUX, op.cit., p. 41. Nómez (2006) y Alvarado (2005), si bien sostienen que es la poesía el discurso literario que da espacio a la expresión de las mujeres de la época, analizan la obra de Teresa Wilms denominándola prosa poética. Subercaseaux (1999?) señala que Wilms utiliza el género prosa para su producción.

7. Desde ahora, me referiré a cada texto o apartado como ‘LTC’ (Los tres cantos), ‘LM’ (La mañana), ‘EC’ (El crepúsculo) y ‘LN’ (La noche).

8. Por no parecerme lo más relevante, no amplío en este artículo una de las constataciones de mi tesis, que dice relación con la vinculación que el poema tiene con una zona de la liturgia católica. Considero que el conjunto poético puede leerse como una reescritura del género salmo, ejercicio que se realiza respetando y subvirtiendo el referente modélico de la tradición católica denominado ‘Liturgia de las horas’; y cuya realización estaría motivada por la proximidad del espiritualismo de vanguardia a los discursos religiosos, de los que esta tendencia es profundamente crítica. Sostengo que el poema desarrolla una convivencia tensionada con una religiosidad convencional, primero, en lo que respecta al objeto de devoción, que los poemas transgreden en dos ocasiones; segundo, en lo que hace referencia a la moral católica respecto del placer sexual; tercero, en lo que se relaciona con el autoposicionamiento de la sujeto poética como sacerdote autorizado para pronunciar una súplica; cuarto, en la valoración de los símbolos de profundidad en oposición a la valoración de los símbolos luminosos de la religiosidad convencional.

los espacios con tu voz musical”⁹. La naturaleza es, entonces, el elemento que le permite a la sujeto poética desplegar la meditación. Esta reflexión surgida en la contemplación de la naturaleza, que desde EC es apostrofada, surge de la intención de reaprender las motivaciones elementales de la vida.

El análisis simbólico del texto permite sostener que en él se privilegian los símbolos que pertenecen al régimen nocturno de la imagen. El sol, si bien se presenta en la constelación diurna y está relacionado con la autoridad y el sentido de la vista, predomina en su relación con el crepúsculo. El sol se reitera más en relación con el ocaso, momento en que se inicia el descenso del astro a los territorios de la tiniebla. En este momento, el sentido de la vista va manifestándose a través de otros símbolos, como el pozo y la pupila ciega. Ambos símbolos remiten a una mirada contemplativa mística. El pozo del que habla la sujeto poética es un pozo abandonado y por ello es probable que no pueda sacarse agua, y por eso la sujeto no lo intenta, sino que contempla aquello que está dentro del pozo. La sujeto que observa ya no lo hace considerando la luz del sol, sino el propio reflejo en el agua. La luz, en consecuencia, no está dada exclusivamente por algo externo, sino que se obtiene de una sustancia que se encuentra tanto en el exterior como en el interior de la contempladora, en el fondo del pozo y en el interior de los ojos que miran. Esta nueva forma de contemplación de la naturaleza responde a un retorno de la sujeto a su intimidad, retorno en el cual determina una forma distinta de persistir en la contemplación.

El símbolo de la lámpara apagada¹⁰, en tanto luz externa que no se utiliza, profundiza en LN el sentido de la visión contemplativa originada en la interioridad de la sujeto. Lo mismo está presente por la alusión al momento bíblico de la purificación de Isaías. El sentido de la intertextualidad bíblica es la intensificación del movimiento hacia el interior que la sujeto realiza para desligarse de la autoridad externa y superior. Lo mismo acontece con la sujeto poética. La diferencia es que en el texto es la sujeto la que solicita la purificación, y no se le impone por voluntad externa. A través del fuego purificador de la palabra poética, la sujeto logra proseguir la penetración en lo contemplado desde su

9. *Ibidem*, WILMS, op. cit, p,39.

10. *Ibidem*, p. 48.

interioridad, y por ello puede pronunciarlo.

Los aspectos sensoriales anteriores configuran con sus respectivas redes simbólicas la posibilidad de la sujeto de un nuevo tipo de contemplación. Éste se concretiza a través del tacto. El recuerdo del contacto epidérmico con la Naturaleza proporciona las claves para la recuperación del estado perdido. La sujeto poética relaciona el tacto con el elemento tierra al “tocar el polvo con mis sienas pensativas”¹¹. Con la partida del sol, se recuperan los sentidos de la profundidad de los insectos, que ya no “moran en las copas de los pinos”, sino que se esconden entre las malezas, evitando “el último rayo del astro de oro”¹². Además, se verifica la paulatina modificación del eje de la verticalidad. Si para el régimen diurno el eje de lo vertical estaba determinado por la ubicación superior o en lo alto, para el yo nocturno, éste se va modificando en torno a un descenso del “árbol que inclina hacia el lago su copa sombría”, de la “hoja desprendida”, y del “tembloroso anciano que inclina su cabeza hacia la tierra”¹³.

El retorno a la superficie de la tierra y la intención penetrativa ubican progresivamente la tarea de la contemplación en lo nocturno. Esto se relaciona con la idea de la soledad esencial y el ensimismamiento propios de la nocturnidad. En el texto va desarrollándose el deseo de la penetración en la profundidad de la materia. Pero antes, el terror ante la muerte y el destino, y la necesidad de exorcizarlo mediante una proyección que caracterizan las estructuras sintéticas, que se presentan en esta zona del texto. Frente a la necesidad de establecer una coincidencia entre el temor ante la muerte y su valoración positiva, se ofrece el sacrificio de la sujeto poética. La muerte del sujeto amado es el motivo que la sujeto poética trae para oponerse, por medio de la esperanza, al sentimiento de angustia frente al destino: “¡Naturaleza! ¿Pretendes, acaso, negar tu apoyo a esa grande alma y dejar que se precipite en el caos como una sombra?”¹⁴.

Los elementos fundamentales de esta estructura son la coincidencia de los contrarios y la necesidad de establecer un ciclo en el desarrollo del tiempo. En

11. *Ibidem*, p. 43.

12. *Idem*.

13. *Ibidem*, p. 42.

14. *Ibidem*, p. 44.

este caso, los símbolos se organizan, en primer lugar, en torno al ofrecimiento sacrificial de la sujeto. La esencia del sacrificio, señala Durand, radica precisamente en el poder sacramental de dominar el tiempo por un intercambio propiciatorio y supletorio¹⁵. La permuta sacrificial permite el intercambio del pasado por el porvenir, y de hecho, la sujeto poética puede aceptar la mordedura de la víbora, símbolo del ciclo, para que la naturaleza ejerza sobre el amado una especie de protección, cuyos alcances no quedan claros, pues en un momento se solicita que él siga viviendo y respirando¹⁶, pero en otro sólo se hace referencia a la conservación de su cadáver¹⁷. A pesar de esta ambigüedad, es gracias a este sacrificio que el movimiento sintético del texto se presenta en la conciliación que existe entre la muerte y el tiempo.

No obstante, la descripción que realiza del sacrificio es profundamente mística. La semántica de la ‘penetración’ se encuentra en la descripción del sacrificio: “víboras” de “azote” y “mordedura”, “vientos helados” que “penetran hasta la médula”¹⁸. También se halla en esta descripción la inversión del esquema ascensional en el descenso o en el ‘dejarse tragar’, que está simbolizado por el mar envolvente con sus olas¹⁹. Los símbolos de lo cavernoso y lo profundo se hacen más intensos en el último apartado de LN porque, desde mi perspectiva, se configura en su totalidad como un espacio de “continente” del material poético. La travesía contemplativa de la sujeto poética de LTC culmina en este fragmento de LN, porque se trata de un espacio que acoge a la sujeto. La contemplación de la naturaleza desarrollada a partir de una percepción profunda simbolizada en los cinco sentidos, llega al texto LN a reducirse a dos ámbitos sensoriales principales: el oído y el tacto, y con ello sugiere la tarea de la sujeto profundamente vinculada a la contemplación de su intimidad.

El oído y el tacto se presentan como los ámbitos sensoriales que darán la posibilidad del retorno a la tiniebla material y subterránea. Este retorno se expresa en el gesto de la sumersión. La sujeto sumergida en la tierra busca el

15. *Ibidem*, DURAND, *op.cit.*, p. 320.

16. *Ibidem*, WILMS, p. 45.

17. *Ibidem*, p. 49.

18. *Ibidem*, p. 44.

19. *Idem*.

retorno primordial, la Naturaleza, como la Gran Madre permite este retorno y lo representa. De hecho, la sujeto poética denomina a la Naturaleza Madre, y le solicita su autodisolución: “quiero volver a la tierra, confundirme con el polvo, fecundar sus entrañas con mi sangre y sentir sobre mi piel su noble caricia perfumada”²⁰. Este gesto de la sumersión está relacionado también con la idea de la Naturaleza como útero, constelación simbólica de la intimidad, pues recupera el gesto del sumergido en lo hueco, trayecto que va desde el útero materno, pasa por la caverna y llega hasta los símbolos del cofre y la copa²¹. A través del sacrificio, que surge delante de la tumba del amado, la sujeto poética puede retornar a la Madre Naturaleza. Con esto también se pone de manifiesto el isomorfismo entre la cuna y la tumba en la constelación de la intimidad. La sujeto poética apostrofa a la Naturaleza: “vengo a implorarte que me recojas en tu seno”²², es decir, pide un retorno al útero.

Con todo lo anterior, también se está dando cabida a una valorización positiva de la muerte, puesto que la muerte la reconcilia con el estado indiferenciado, la retorna a la “madre de mi juventud”²³. La muerte es la que puede “liberar mi cuerpo de su yugo espiritual”²⁴, es decir, desligarla del poder autoritario para retornar a un estado primordial.

LN configura en el tacto el eje del yo nocturno, sentido en el que se concretiza: “y es ahí, en el terciopelo de la vestidura que arrastras, donde quisiera envolverme como un cendal”²⁵. La envoltura de la noche llega a provocar una identificación entre la sujeto y la noche, que es explícita: “en tu lobreguez despótica de reina inconsolable encuentro un sentimiento hermano”, identificación que se basa en sensaciones de suavidad y envoltura. La notoria identificación con figuras del régimen nocturno está desarrollada a través de dos elementos centrales.

El primer elemento es la descripción del sujeto amado, que es el móvil del

20. *Ibidem*, p. 51.

21. *Ibidem*, Durand, *op.cit.*, p. 250.

22. *Ibidem*, WILMS, *op.cit.*, p. 50.

23. *Idem*.

24. *Ibidem*, p. 51.

25. *Ibidem*, p. 49.

sacrificio que la sujeto poética ofrece. La ambigüedad de la protección de la Naturaleza para con el amado intensifica el carácter místico en el imaginario de la poeta. Claramente, el deseo de conservar su cadáver es mayor que el de su persistencia en la vida. Si se observa cómo configura el cuerpo del amado, se verá que pertenece a una estructura mística. Al describirlo, los elementos “cirio que penetra”, voz de “eco cavernoso”, “ojos como luceros tristes [que] me miran hondo”²⁶, se refieren a la idea de “cavidad”. En efecto, el amado se define con “boca tersa”, acogedora de la vida; “mano como nido”, contenedora de vida juvenil; “pies como reliquias”, conservadoras de un contenido sagrado; “corazón cofre”, utensilio contenedor por excelencia. Es clara la descripción del amado como un sujeto contenedor de significados sagrados, y por lo mismo es que la sujeto ruega su protección elaborando también un sistema de penetraciones en la tierra que lo rodea, pero sin penetrar el cadáver: “que un rayo de sol sea su eterno cirio, y atravesando la tierra llegue a acariciarlo”, “evita que los gusanos perforen su alma joven”²⁷. Esta conciencia del sujeto amado como alguien separado de ella dentro del régimen de la intimidad no constituye una contradicción, porque la sujeto poética ofrece su propia penetración en la tierra a cambio de la conservación del amado. De esta manera, el abrazo y el beso del olvido constituyen los símbolos finales de una penetración de la sujeto en la tierra, en la noche, en sí misma, en la intimidad.

El segundo elemento es el surgimiento de un espacio nuevo en la noche, que aparece como una noche segunda, con los elementos reunidos en la tiniebla, pero profundamente dotados de una nueva luz. El espacio nuevo de la noche eufemizada es un símbolo de la inversión de los valores tenebrosos. El país de los muertos aparece poblado de flores, unión amorosa, y fuentes de agua. También existe la intención miniaturizante al considerar que la guía es un grimillón de hormigas, las que pueden ser observadas y acompañadas por la sujeto en sus paseos subterráneos. Lo viejo, lo sórdido, lo muerto, se vuelve nuevo, pulcro, vivo. Las tinieblas le permiten a la sujeto poética revalorizar el

26. *Ibidem*, p. 42.

27. *Ibidem*, p. 49.

sol que “tiene menos deseo de irradiación pero más pulcritud en su oro”²⁸. Es en este espacio donde los colores dorados del régimen diurno dejan espacio a los tonos nacarados. La cadena isomorfa de la eufemización es continua, puesto que todos los símbolos, invertidos, hacen del terror de la noche una “santa penumbra”²⁹. En este espacio tampoco existe la condición temporal, más bien parece existir un solo tiempo: el instante. Esta especie de retorno del que se habla al final del texto tiene un carácter simultáneamente religioso y poético: la transmutación de un yo individual en un yo colectivo.

Como se observa, el yo poético comporta dos modos esenciales: el yo diurno, marcado por los símbolos del sol, del fuego y del ojo, y el yo nocturno, fundamentalmente señalado por los símbolos que refieren a la cavidad, la penetración y la noche. Sin embargo, existe un símbolo, la piedra, que permite la articulación y que posibilita que el yo nocturno prevalezca. En LM, la roca, específicamente en el tercer párrafo, aparece ligada al águila y a la montaña. El águila, que está situada en la cúspide de las rocas, es “la reina de los pájaros, que desciende de los cielos para humillarse en la tierra”³⁰, y es símbolo de la victoria de la luz sobre las fuerzas oscuras. La montaña es un símbolo ascensional que implica la proximidad divina. En la reunión del simbolismo de estos elementos, se construye un sentido de autoridad que se muestra desde un ‘arriba’. El águila resume especialmente el régimen diurno en este texto.

Sin embargo, las rocas están en estado primigenio, sin tallar. La sujeto poética recupera también el símbolo de la roca materna o primordial. Esto muestra que la meditación que la sujeto se propone, si bien busca parámetros válidos para comprender la realidad va más allá de lo convencional. Si desde la roca primordial la sujeto logra describir los ciclos de la materia, tal acción constituye el punto de partida para el vislumbre de que existe una realidad más compacta y única, donde coexisten tiempos y espacios, lo vivo se nutre de lo muerto, y lo que es, contiene lo que no ha llegado a ser. La poeta inicia el descubrimiento de la trascendencia en la inmanencia, pues aún cuando busca sentidos en el

28. *Ibidem*, p. 52.

29. *Ibidem*, DURAND, *op.cit.*, p. 227.

30. CAZENAVE, M. *Encyclopedie des symboles*, p. 12.

exterior, en el esquema ascensional, lo hace desde la roca bruta. La roca de la montaña expresa que la materia y el misterio no se contraponen, pues lo más misterioso es la existencia misma. La realidad contemplada, la naturaleza, son sagradas por existir. En ellas la poeta intuye formas de vida, son misteriosos los susurros más mínimos y el tiempo encarnado es eternidad. Por esto es que la roca bruta le sirve a la sujeto como símbolo de la actividad nocturna que realiza por el solo hecho de cantar la materia, sacralización de la vivencia primigenia concentrada en la roca. Por otra parte, la conformación del cuerpo se asimila a un cofre, a una reliquia y a un objeto de devoción. El centro fundamental del cuerpo del sujeto está dada por la composición del rostro, cuyo material es una piedra preciosa específica: el topacio. Si el rostro del cadáver es de topacio, es porque las gemas son símbolos intensamente místicos, y por tanto nocturnos³¹, y, además, por su color amarillo la sabiduría en muchas tradiciones, lo que otorga semas espirituales a la parte superior del cuerpo. Con ello se vislumbra una nueva etapa en el proceso de percepción del yo poético hacia la zona profunda, la realidad contemplada va mostrándose más próxima a la intimidad de la sujeto poética. Finalmente, la presencia de la piedra de la inmortalidad incorpora a este simbolismo la búsqueda alquímica. De hecho, el conjunto poético LTC es en gran medida un viaje iniciático, puesto que esta última piedra es el objetivo final hacia el cual la peregrina realiza un tránsito por los diversos estados descritos. Desde el punto de vista iniciático, la muerte es una iniciación y el producto de la muerte es el iniciado renacido. Esto es así en el conjunto poético, y su momento último se halla en el simbolismo de Níobe, la piedra de la inmortalidad³². La historia de Níobe permite comprender de qué manera la sujeto poética culmina en la vertiente mística del régimen nocturno. La sujeto poética lleva al límite la contemplación al identificarse con el objeto buscado: “Oh, noche, Níobe

31. *Ibidem*, DURAND, op.cit., p. 443.

32. Como relata Ovidio en *Las Metamorfosis*, la historia de Níobe señala que ésta, madre de siete hijos y siete hijas, osó burlarse de Latona, madre de Apolo y Diana, por su escasa descendencia. Los hijos de Latona defendieron a su madre de la ofensa asesinando a los hijos de Níobe con flechas. Apolo mató a los hombres y Diana a las mujeres. Al saberlo, el padre de los catorce hijos, Anfión, se suicidó con una barra de hierro que le atravesó el corazón. Antes de la muerte de la última hija, Níobe suplicó a Latona el perdón, pero Diana le disparó la flecha de todos modos. Níobe se sentó luego a llorar entre los cadáveres y se transformó lentamente en roca. Sin dejar de llorar, es trasladada envuelta en un torbellino, y fijada en la cima de un monte.

del orbe. En tu lobreguez despótica de reina inconsolable encuentro un sentimiento hermano, y es ahí, en el terciopelo de la vestidura que arrastras, donde quisiera envolverme como en un cendal y quedarme dormida”³³. Se desnuda el carácter sagrado de lo elemental y lo íntimo, y la muerte retoma su calidad de renacimiento.

El conjunto poético LTC se plantea desde el comienzo como una incursión del lenguaje en la búsqueda espiritual. Del análisis anterior se desprende que el símbolo totalizador del conjunto poético es la piedra, la que describe el vínculo estrecho entre la sujeto y la realidad contemplada y los modos que comporta ese vínculo. La relación que existe entre la escritura y la identidad de la voz individual de la poeta se basa en una pregunta por esa realidad entera, enfrentada al poder destructor del tiempo. La poeta aparece entregada a descifrar el misterio y la complejidad del mundo y del ser humano a través de un escrutinio realizado en la poesía. El texto LTC otorga a la Naturaleza una posición privilegiada en un imaginario nocturno, donde aparece dotada de contenido espiritual. La sujeto poética privilegia un régimen en que la angustia frente al tiempo y la búsqueda de la luz quedan desplazadas por un imaginario místico y oscuro, articulado en el simbolismo de la piedra y las gemas. Este trayecto de símbolos configura el imaginario propio de la poeta y le permite mostrar sus vivencias del alma. Por medio de este imaginario nocturno, la poeta logra desarrollar su proyecto de búsqueda espiritual, asunto que propongo a continuación.

El texto LM constata que la realidad toda, incluida la identidad del yo, no es sólo existencia, sino que también expresa un sentido. Es la misma voz, intuye la poeta, la que canta con los árboles y con el alma gemela, “que ríe en un solo impulso contigo”³⁴. Si la voz musical parte en LM del aspecto material del lenguaje, pues hace énfasis en el sonido, la voz de EC ahonda en el testimonio espiritual que el lenguaje encierra. No se trata, por supuesto, de una exposición profunda acerca de estos temas, pero sí de rebeldía frente al hecho de que la palabra pueda ser sólo materia: “reza, alma mía, reza con la campana del claustro lejano que desparrama por los aires su quejido de metal”³⁵. La palabra

33. *Ibidem*, p. 49.

34. *Ibidem*, p. 38.

35. *Ibidem*, p. 41.

entonces es un rezo que se desenvuelve en el aire, la palabra suscita en el aire, más que un despliegue material, un testimonio profundo de la conciencia vital de quien la emite.

La búsqueda espiritual se establece gracias a la presencia de dos movimientos fundamentales: introspección y auscultación. La introspección es la observación del alma. Corresponde a un examen que se realiza para distinguir los factores que entran en juego en diversas situaciones. La auscultación se origina en la percepción de los ‘murmillos’ o ‘ruidos’ que se producen en el interior. La auscultación se basa no tanto en mantener una distancia de análisis, como en el recogimiento interior para poder penetrar en el fondo del existir. La gran diferencia es que mientras la introspección es fundamentalmente analítica y observadora, la auscultación es participante y atenta dentro de esa misma participación. Así, vemos que las zonas introspectivas del poema coinciden con el régimen diurno que la poeta asume en el texto. Por medio de una autoafirmación la sujeto poética se otorga a sí misma una posición central, solar, como lo exige la “palabra del hombre sabio y fecundo”³⁶. Por supuesto, no se trata de una identificación exacta. Este egocentrismo está transitado por el desdoblamiento de la sujeto y su alma, y claro está, este desdoblamiento responde a la tendencia analítica del régimen diurno. La introspección le permite a la sujeto poética creer que por medio de ella tendrá acceso triunfal a su propio ser. Esta autoafirmación del yo permite que la búsqueda espiritual sea introspectiva. La palabra le permite diferenciar el mundo, la luz delinea cada contorno. Los objetos están marcados por las tonalidades doradas y exigen claridad, en instantes verdaderamente intensos: “¡Canta, alma mía... mientras el cielo azul y la campiña sean para ti una bacanal con cuya belleza puedas embriagarte!”³⁷.

No es la vanidad la que le hace designar su propio ser como meta, sino el deseo de confundir su propia búsqueda con la humanidad: “que todos unidos vayan serenos hacia el fin de las cosas y renazcan con mayor sabiduría”³⁸. La sujeto se autoafirma y se posiciona, sí, pero se expande para pertenecer a la

36. *Ibidem*, p. 39.

37. *Idem*.

38. *Idem*.

humanidad, para acompañar a los “corazones desgarrados que aúllan de dolor en las sombras y tienen que reír a la luz del sol”³⁹. Pero este modo de clarificar el sentido la va apartando de la opinión común y la voz autoritaria del convencionalismo. Las sucesivas renunciadas vitales la obligan a reconocer que la palabra luminosa va mostrándose opresora y todo lo que el tiempo va corrompiendo se convierte en desilusión. De esta manera comienza a discernir acerca del error que ha cometido al dejarse llevar por pobres vanidades obtenidas a cambio de transar lo realmente valioso por convencionalidades: “Naturaleza, por el ruido de tu mar preferí el rugir de tus pasiones; por la paz de tu llanura [...] las alturas de la farsa humana [...] [y] las palabras halagadoras y engañosas.”⁴⁰. Descubrir y denunciar que estas preferencias por lo convencional constituyen las verdaderas causas de la desgracia humana, es el primer paso de esta introspección, para poder desligarse de la opinión común. Por eso mismo se retratan seres carentes, oprimidos, que en el imaginario de la poeta constituyen víctimas de la fatalidad: el huérfano, el mendigo, la pobre enamorada. La fatalidad queda expresada así bajo la idea de abandono, y con ello se expresa también la creencia en el valor del sufrimiento. Indistintamente, el “campo devastado” y “las espigas sin grano”, connotan la explotación por el trabajo; la “derruida cabaña que, como alma del paisaje, quedó aguardando al hombre” y “carreta sin ruedas”⁴¹ sugieren el abandono.

Por eso, el progresivo acercamiento a un modo distinto de búsqueda comienza cuando “se va el sol, y de alas de mariposas muertas nacen flores para las tumbas”⁴². Un acercamiento a la realidad más desnuda comienza a favorecer una penetración en la interioridad propia. Aún cuando persiste el temor frente al tiempo, la posibilidad de liberación está dada por un retorno auscultativo, que requiere revalorizar la soledad. Si bien esta soledad pareciera aislarla del contexto de los seres, es más bien un paso necesario hacia la nueva comprensión espiritual.

39. Idem.

40. Ibidem, p. 50.

41. Ibidem, p. 42.

42. Idem.

El recogimiento interior que realiza la sujeto poética le permiten penetrar en el fondo del existir, es decir, iniciar la auscultación. El acercamiento a la tierra le permite oír en la Naturaleza un espacio de vida más auténtica, que requiere desactivar los mecanismos que la llenan de prejuicios, y que parecen ser coherentes con ella, pero que en el fondo no lo son. El primer paso auscultativo procura distinguir los movimientos de la voluntad, pero no a través de distinciones impositivas, sino por medio de la escucha atenta de los deseos interiores. Así es como puede realizar visiones de fuerzas imponentes que penetran en el cuerpo, llevándose consigo todo lo que es superfluo y falso: “quiero que penetre en mis huesos el agua de los ríos” y que “mis ojos cansados de mirar horrores se diluyan en lágrimas eternas”⁴³. El agua de los ríos no se asimila sólo al poder destructor del tiempo, sino que encarna la fuerza arrolladora con que la poeta quiere enfrentarse a lo que la aprisiona. Se ve aquí de qué manera se invierte todo lo que dice relación con la forma institucionalizada de acceder a la supuesta vida sublime. El pecado se cura justamente en donde se origina, en la materia, pues el “yugo espiritual”⁴⁴ es la contrapartida exacta del yugo del cuerpo, objeto de la liberación asceta.

El segundo paso auscultativo en la búsqueda del texto será reconocer aquellas actitudes que permiten dar crecimiento a esta búsqueda. La actitud principal es la sumersión en la tiniebla. La penetración en lo oscuro está materializada en la noche, pues en ella, la poeta puede “hundir [la] cabeza henchida de sollozos”⁴⁵. La noche es el espacio sagrado que prevalece sobre la profanación que se ha hecho de lo material. La necesidad de hallarse sumergida en la noche tiene en el texto un aspecto profundamente regresivo, pues, a partir de esta inmersión es posible que la sujeto entre en la tiniebla de lo indiferenciado y lo primordial. El gesto auscultativo, no obstante, no implica la aniquilación del yo ni su disolución en lo indiferenciado. Más bien es un esfuerzo de profundización del yo, que apunta a expandirse, a afianzarse. Esta expansión del yo y su identificación con el espacio se da en el texto a partir de la identificación de la

43. *Ibidem*, p. 51.

44. *Idem*.

45. *Ibidem*, p. 48.

sujeto con la noche. Por medio de ella, el yo no se sitúa autoafirmándose en el espacio, sino que siente la inmensidad como el verdadero yo. La sujeto poética amplía el movimiento de su búsqueda para sentir el conjunto de cuerpos, vivos y muertos, como cuerpo propio. Bajo la unicidad de la oscuridad, las tumbas se transforman en cunas, en seno materno, sitio de resguardo.

Conclusiones

Como se pudo ver, en esta propuesta de lectura, la búsqueda espiritual se concretiza en el texto mediante diversos símbolos y movimientos. El corolario de éstos en una identificación sujeto – piedra – noche vincula la escritura poética con los planteamientos de George Steiner, quien sostiene entre las formas de la trascendencia del lenguaje hacia el silencio un modo en el que “el lenguaje siempre se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación de su ser. El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche”⁴⁶. Es en la noche que la poesía trasciende y penetra en el silencio para demostrar que la palabra poética evoca la noche y esa noche evoca siempre su potencialidad espiritual. La llegada a ella significa haber superado toda contingencia y límite e implica la anulación de toda dualidad racional para acoger la unidad. En “Los tres cantos”, la poeta funda una realidad del lenguaje, una conciencia de sus posibilidades de búsqueda espiritual que anula las dualidades y permite la actuación de la vía más propiamente interior en el lenguaje poético. El periplo de LTC constituye una vía de apertura a la presencia de una dimensión espiritual en el arte, considerado como una especie de vaso comunicador entre las almas. Las claves profundas de la sujeto poética actualizan el discurso del contexto espiritualista en lo que dice relación con la capacidad del artista de captar el sentido oculto de la realidad y apuntar derechamente a la vida del alma y a la búsqueda espiritual en la poesía.

Envío: 17 fev. 2011

Aceite: 30 mar. 2011

46. STEINER, G. **Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano**, p. 69.

Referencias

- ALVARADO, Marina. **Construcciones discursivas y textuales en Teresa Wilms Montt: contradicciones y autofiguraciones de una sujeto de principios de siglo XX**. Tesis para optar al grado de Licenciado en Educación en Castellano y al Título de Profesor de Estado en Castellano. Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, 2005.
- _____. *“Contracanto poético: tres poetas chilenas marginadas por el canon: Teresa Wilms Montt, Winétt de Rokha y María Monvel”* In **Letras quemadas** Nº 2. Recuperado en <www.letrasquemadas.cl/contracanto.htm> [26.12.07], 2007.
- CAZENAVE, Michel. **Encyclopedie des symboles**. Paris: Librairie General Française, 1996.
- DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general**. Traducido por Víctor Goldstein. 11ª ed. Madrid: Taurus, 2004.
- FLORES, Norberto. *“Teresa Wilms Montt: un signo extremo en el discurso femenino sentimental de inicios del siglo XX”* In **Publicaciones Universidad de Playa Ancha**: s/n. Recuperado en <www.upla.cl> [07-12-2006], 2001.
- GRANDÓN, Olga. **La prosa poética de Gabriela Mistral: identidad y discurso**. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en literatura chilena y contemporánea, Universidad de Chile, 2004.
- OVIDIO. **Las metamorfosis**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com>>
- OYARZÚN, Luis. *“Lo que no se dijo. Teresa Wilms”* In **Temas de la cultura chilena**. Santiago: Editorial Universitaria, 1967, pp. 101-111.
- RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire al Surrealismo**. Traducido por Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, [1933] 1960.
- RUBIO, Cecilia. *“Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual”* In **Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana**. Triviños, Gilberto y Dieter Oelker, editores. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 2007, pp. 312-333.
- STEINER, George. **Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano**. Traducido por Miguel Ultorio. 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 2000.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. **Genealogía de la Vanguardia en Chile (La década del centenario)**. Santiago: Lom, 1999.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. **Teresa Wilms. Prólogo a Anuarí.** Recuperado en <<http://www.elpasajero.com/tw1.html>> [07.08.07], 1918.

WILMS, Teresa. **Lo que no se ha dicho.** Edición póstuma. Santiago: Zig- Zag, 1922.

_____. **Obras Completas. Libro del camino.** González-Vergara, Ruth, editora. Santiago: Grijalbo, 1994.