ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 26, juniop 2025, número 43, 309-327
ISSN 0717-6058

FRONTERAS AUTOBIOGRÁFICAS. EROS Y TÁNATOS EN LA POESÍA Y LAS CARTAS DE MARÍA MONVEL

AUTOBIOGRAPHICAL FRONTIERS. EROS AND TANATOS IN THE POETRY AND LETTERS OF MARÍA MONVEL

Naín Nómez
Universidad de Santiago de Chile
nain.nomez@usach.cl

ORCID: 0000-0001-5919-0003

Fernanda Moraga García
Universidad Andrés Bello
moraga.fer@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6835-8864

RESUMEN

Este trabajo busca analizar la poesía de María Monvel (nombre real Ercilia Brito Letelier), poeta chilena de comienzos del siglo XX (1897-1936), como una producción situada en un contexto histórico, social y cultural, nacional y latinoamericano, del cual se alimenta y al cual resignifica, con elementos elaborados de su propia biografía. A partir de allí y en correspondencia con otras poetas del periodo con las que dialoga y conforma comunidades intelectuales, los círculos concéntricos de su obra, conforman una estética, la que focalizada en la representación de los sentimientos, elabora una interrelación entre Eros y Tánatos, la que se complejiza e integra desde las cartas a sus últimos poemas.

Palabras clave: María Monvel, Autobiografía poética, Interioridad, Eros, Tánatos.

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the poetry of María Monvel (real name Ercilia Brito Letelier), Chilean poet of the early twentieth century (1897-1936), as a production situated in a historical, social and cultural, national and Latin American context, from which she feeds and which she resignifies, with elements elaborated from her own biography. From there and in correspondence with other poets of the period with whom she dialogues and forms intellectual communities, the concentric circles of her work, conform an aesthetic that focuses on the representation of feelings and elaborates an interrelation between Eros and Thanatos, which becomes more complex and integrated (including letters as well as her last poems).

Key Words: *María Monvel, Poetic autobiography, Interiority, Eros, Thanatos.*

PROEMIO

"Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado"
Francisco de Quevedo

El propósito de este artículo es analizar la poesía de María Monvel, poeta chilena que nació en Iquique en 1897 con el nombre de Ercilia (Tilda) Brito Letelier y murió en Santiago en 1936, como una obra situada en un contexto nacional y latinoamericano, del cual se alimenta y al cual resignifica. Nuestro interés se focaliza en mostrar cómo su estética elabora una interrelación entre Eros y Tánatos, que, a partir del registro espontáneo de los sentimientos en una primera etapa, se complejiza en sus últimos poemas al adquirir el carácter de una integración y disolución trascendente de ambos elementos. Pese a su corta vida, las vicisitudes de una existencia de dificultades afectivas y económicas, especialmente en sus comienzos literarios y las limitaciones de un *stablishmen* cultural esencialmente masculino, María Monvel se construyó como sujeto cultural desde su adolescencia y trabajó una obra literaria que se sitúa en un contexto nacional e internacional relevante. Su producción literaria se alimentó y resignificó en el marco de una constelación de escritoras que formaron una comunidad cultural significativa.

Desde este contexto, la poesía de María Monvel, en correspondencia con otras poetas del periodo, se articula primero a la auscultación de la espontaneidad de los sentimientos, que se origina en el romanticismo del siglo XIX y la simbología modernista del amor funesto (por ejemplo, presente también en Teresa Wilms Montt, Winétt de Rokha, Olga Acevedo, Graciela Figueroa o Miriam Elim). Con posterioridad, sus poemas se mantendrán en la línea de una formalización tradicional de muy buena factura con ampliaciones de diversa versificación, que a veces incluye al prosaísmo, aunque sin llegar a los vanguardismos que siempre le fueron ajenos. En este propósito, nos centramos en la

manera como confluyen y se interrelacionan las pulsiones simbólicas de Eros y Tánatos, especialmente en la última etapa de su obra.

Aquí, sólo se considera la obra poética de la autora, quien también escribió novelas, crónicas y ensayos, y de quien además se conocen traducciones de gran madurez estilística, semblanzas, biografías, prólogos, antologías y otros trabajos publicados en diversas revistas. No puede desconocerse, que tanto ella como otras poetas de su época, establecieron la hibridación temprana de los géneros como parte de la experiencia literaria que amplía los límites de la escritura, probablemente por el hecho de que las mujeres venían desde mucho antes (años, siglos) escribiendo textos íntimos (cartas, diarios, biografías, "recados", memorias, recuerdos, perfiles, etc.), que no eran reconocidos por la cultura oficial como literatura.

EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN Y LA POESÍA DE MUJERES EN CHILE

Como en otros países latinoamericanos, el proceso de modernización en Chile hacia fines del siglo XIX, se relaciona periféricamente al crecimiento desigual y continuo de la economía capitalista occidental. Coyunturas históricas como la Guerra del Pacífico, la llamada "Pacificación de la Araucanía", la Guerra Civil de 1891 y los cambios políticos y sociales que introducen las clases emergentes (capas medias, proletariado minero y urbano), conformaron un escenario que cambió radicalmente a Chile desde el régimen portaliano, que empieza a desaparecer hacia 1860. La idea de progreso coexistía con una ampliación de la libertad y un repertorio ideológico emergente donde imperaba el Positivismo como filosofía política y económica y un naciente laicismo espiritual que se contrapone a la concepción tradicional del catolicismo hispánico enraizado en el conservadurismo agrario. Hacia 1891, el proceso de modernización entra en conflicto, cuando el discurso de la élite se divide entre lo político (discurso liberal asociado a la modernización) y lo económico (vinculado al desarrollo capitalista y al capital extranjero). Después del triunfo de la facción liberal más conservadora en la Guerra Civil (y el suicidio del presidente José Manuel Balmaceda), surgen nuevos grupos empresariales y políticos, se masifica la economía con las nuevas tecnologías de producción y se acentúa el desarrollo de las transformaciones de bienes materiales y culturales. En ese momento, la población de Santiago se ha más que triplicado y ha pasado de poco más de 100 mil habitantes en 1865 a más de 500 mil en 1920. Los sectores medios se han integrado a las profesiones liberales y a las instituciones del Estado. Junto con el auge de los enclaves mineros, especialmente del cobre y la finalización del ciclo del salitre hacia 1914, surge el problema de la "cuestión social", como representación humanitaria hacia los más pobres y desamparados. Con ello aparecen mancomunales, sindicatos y nuevos partidos políticos adscritos a las capas medias y al proletariado.

Todo ello redunda en el plano de los discursos culturales que asumen la hibridez y heterogeneidad de sus contextos en donde subsiste la tensión entre nacionalismo y

cosmopolitismo, campo y ciudad, tradición y modernidad, romanticismo nostálgico y proyecto positivista. En la literatura y especialmente en la poesía, esto se traduce en la coexistencia de la lírica neoclásica con la romántica y la modernista, así como los primeros atisbos de los vanguardismos. Por otro lado, con la "cuestión social" y la instalación de "los de abajo" como sujetos históricos en el discurso liberal, los sectores populares entran en la política y en la cultura de la mano del imaginario progresista, el que aspira a la justicia y a la equidad, identificado con el heroísmo minero y obrero. Desde allí se produce un discurso oral y escrito que describe los males sociales y busca cambiarlos a través de canales educativos, pero también con una literatura testimonial (por ejemplo, los relatos de Baldomero Lillo, Joaquín Edwards Bello o Augusto D'Halmar y los poemarios de Víctor Domingo Silva, Antonio Bórquez Solar, Carlos Pezoa Véliz o Diego Dublé Urrutia). En estas obras aparecen también los sujetos más marginales de la sociedad, aquellos que no son tocados por el progreso de la construcción filosófica en boga, el racionalismo positivista, que se fundaba en el avance de las ciencias naturales y en el estudio de la sociedad.[1] Marginados de la modernización capitalista y enemigos de la modernidad, los borrachos, los libertinos, los vagos, los locos, los procesados por crímenes y robos, en suma, los "enfermos sociales", tienen un relevante rasgo común con las mujeres: están marginados en principio, del proceso de cambio de la sociedad. Aunque la sociedad liberal puede recuperar y reconstituir a estos sectores, incorporándolos a la economía capitalista, las mujeres deben "normalizar" su situación marginal, asumiéndolo como un espacio propio desde el cual deben enfrentar la descalificación y el desprecio masculino, camufladas (usando las "tretas del débil") en organizaciones femeninas bajo el nombre de ligas, clubes, grupos de estudio o agrupaciones profesionales de bajo perfil.

Así es como desde la segunda mitad del siglo XIX, se va conformando un vasto tejido de organizaciones de distinto tenor y tamaño, que apunta a buscar la igualdad de los derechos femeninos, a la luz también del desarrollo capitalista que busca incentivar el trabajo doméstico e intelectual de las mujeres en el espacio público. Un largo camino de avances y retrocesos se desarrolla así, desde la creación en 1854 de la primera Escuela de Preceptoras hasta el año 1925, cuando por primera vez las mujeres tienen derechos familiares, y patrimoniales, para luego en 1934 tener el derecho a sufragio municipal y en 1949, recién el derecho a sufragio universal. En esta lucha soterrada y abierta (que tuvo el apoyo de algunos intelectuales, como fue el caso de Luis Emilio Recabarren, el fundador del Partido Socialista Obrero) para romper el estigma del "sexo débil" o abiertamente"

[1] El Positivismo en Chile fue más bien una ideología de regeneración social, que concibe a la ciencia y la industria como ruedas del progreso, aunque desligado de una tradición científica. El método positivista de Comte, que deduce el progreso del desarrollo histórico y no de lo físico o biológico, afirma los propósitos mercantilistas de la burguesía financiera en ascenso en ese momento (Subercaseaux 245-279).

inferior", la escritura de las mujeres dio un salto cualitativo, gracias a las profesiones que el proceso moderno abrió para ellas (en forma moderada y porque se consideraban más "femeninas"): la educación y el periodismo. Se multiplican las escuelas, las universidades y los periódicos (en 1914 son 531 en el país).

Con la ampliación de un público alfabetizado, aumenta la edición de libros y la crítica cultural en las revistas (*Zig-Zag* vendía en 1905 cerca de 100 mil ejemplares). Se conforma un vasto entramado de consumo cultural alimentado por los críticos, los profesores, los editores, las antologías, los concursos y los jurados. La cultura y, por ende, la literatura, se autonomiza de la política y de las otras formas sociales y públicas, proceso en el cual las mujeres entran a participar, primero como consumidoras y más tarde como productoras. Así, la poesía de mujeres de comienzos de siglo se integraba en forma residual dentro del proceso moderno y sus modos discursivos ejemplares. Con excepción de Gabriela Mistral y su meteórico ascenso internacional, aunque más en el terreno educativo y diplomático que en la poesía, el resto de las poetas chilenas tuvo un camino más dificultoso y una valorización menor, fundamentalmente por tratarse de un campo dominado por los poetas, por las dificultades para publicar sus obras y también por la falta de una tradición establecida en el campo canónico de la poesía de mujeres. Esto último, las obligó en muchos casos a recrear una tradición que "no existía" a partir de una interioridad en transformación permanente, de una identidad en fuga siempre cuestionada, un espacio que las reprimía como intelectuales y una autogestión desarrollada con muchas dificultades y obstáculos. Con diferentes caminos y procesos, es lo que ocurrió no sólo con María Monvel, sino también con Teresa Wilms Montt, Olga Acevedo, Winétt de Rokha, Miriam Elim, María Antonieta Le Quesne y muchas otras.[2]

Los críticos del momento, generalmente bastante conservadores y misóginos –nos referimos a Pedro Nolasco Préndez de *El Diario Ilustrado,* a Omer Emeth, seudónimo de Emilio Vaisse de *El Mercurio,* lugar desde donde también escribían Hernán Díaz Arrieta (Alone) y Raúl Silva Castro, el más moderno de ellos–, consideraban la escritura de las mujeres como falta de rigor y estilo, temáticas ingenuas o descargas amorosas ripiosas y mal escritas. Las poetas chilenas desaparecen en la escenificación simbólica que el sistema cultural de la época les asigna a partir de un folclorismo biográfico que diluye sus proposiciones estéticas o las califica de anormales, delirantes, sentimentaloides, pasionales o melodramáticas. Por ello, Mistral es la educadora que carece de hijos y de marido y Teresa Wilms Montt, la *femme fatale*, desarraigada de la familia y del amor, cuyo suicidio a los 28 años solo confirma su falta de filiación familiar y social. Por otra parte, Winétt

[2] Algunos de estos temas son introducidos por Nómez en *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo I* (1996); "Modernidad, racionalidad e interioridad: la poesía de mujeres a comienzos de siglo en Chile". *Nomadías* (1998) y en "Gabriela Mistral y la poesía femenina de comienzos de siglo en Chile". *Re-leer a Gabriela Mistral* (1997).

de Rokha (Luisa Anabalón Sanderson) y María Monvel, con historias de vida distintas, operan bajo el signo de la sacralización de las esposas fieles y madres ejemplares. En ambos casos, viven a la sombra de maridos con figuración pública (Pablo de Rokha y Armando Donoso), que las protegen de los riesgos de aventurarse en la escritura y la publicación de libros y ensayos y ambas utilizan seudónimos, como muchas de las escritoras de su tiempo, quienes así ocultaban su verdadero nombre para enfrentar una crítica que usualmente les sería adversa. También lo hacían Olga Acevedo (cuyo seudónimo entre otros era Zaida Surah), Chela Reyes (su nombre verdadero era María Zulema Reyes Valledor), María Preuss (que publicaba como Miriam Elim) y las narradoras Miriam Cox (Shade), Inés Echeverría (Iris) y Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane). En cuanto a Ercilia Brito, además del seudónimo de María Monvel, utiliza en sus escritos prosísticos los heterónimos de Lecoune Grey y La Dama Audaz (Aliaga en Zaldívar, 12)[3]. La adversa exposición pública lleva a muchas de ellas a sufrir la presión social con enfermedades sicológicas, penurias económicas, desarraigo social, y quebrantos de todo tipo, lo que se traduce en una muerte temprana. Teresa Wilms Montt muere ingiriendo veronal a los 28 años, Miriam Elim de una enfermedad a los 32, María Antonieta le Quesne de tuberculosis a los 26, la precoz Laura Bustos de tuberculosis también a los 13 y María Monvel a los 37 años. Habría que agregar aquí a la poeta Graciela Figueroa Navarro, quien fallece a los 26 años de tuberculosis ganglionar, la cual mantuvo correspondencia con Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou y fue publicada póstumamente en 2022.[4] Con las poetas de los países vecinos, ocurre algo parecido: Delmira Agustini es asesinada por su exesposo y amante a los 28 años, Alfonsina Storni se suicida a los 46 y Juana de Ibarbourou, sobrevive largamente a su marido y termina en una vejez solitaria para morir a los 84 años.

CONTEXTOS Y TRANSFORMACIONES DEL ESPACIO BIOGRÁFICO DE MARÍA MONVEL

¿Desde dónde se construye la sujeto poética de María Monvel? ¿Cuál es la interrelación que su producción poética tiene con sus espacios de intimidad, su biografía y su contexto? ¿Cuánta importancia tienen en su obra sus registros de lecturas, su adscripción a la institución de la cultura letrada y su articulación a una recepción que la instala como sujeto pública?

---

[3] Se trata del prólogo de Sergio Aliaga Araneda titulado "El misterio opaco de su silencio" a la *Poesía y prosa. María Monvel.* María Inés Zaldívar, editora (2022). Todas las citas de los poemas están referidas a esta obra que contiene la poesía completa de la autora.

[4] Su obra fue recopilada por Malva Vásquez Córdova en *Graciela Figueroa Navarro (1899-1925). Obra reunida.* (2022).

La obra literaria de María Monvel (poesía, narrativa, trabajo periodístico y traducciones), si bien no fue llevada a un segundo plano por el relevo de su biografía como en otros casos, tampoco llegó a tener un lugar de privilegio en el campo de la tradición literaria canonizada. Fue alabada por una crítica que premió su estoicismo doloroso, su temprana incursión en la poesía y su persistencia en articularse tempranamente al establecimiento literario. También probablemente, porque contó con el bastión protector de Armando Donoso, escritor y crítico reconocido, subdirector del diario *El Mercurio*, autor de antologías y crónicas literarias y director de la revista *Para Todos,* con quien contrajo matrimonio en 1922. Su primer libro, *Remansos del ensueño*, publicado en 1918 cuando la poeta tenía 21 años, la instala como parte de un escenario cultural y literario "deseante", dejando entrever un ansia de recepción ya manifiesta en su correspondencia con el poeta y crítico Julio Munizaga Ossandón desde los 17 años. En esas cartas, incluidas en la recopilación de sus obras, ya citada, puede apreciarse la soterrada lucha que la poeta desenvuelve de manera precoz en contra de los estereotipos de la mujer, mientras se nombra a partir de una situación inestable de enunciación, como sujeto discursivo que busca su propio lugar, al establecer este contacto primerizo con el poeta y crítico ya señalado, a quien sólo conoce por referencias lejanas. En este proceso, que tiene por objeto exponer las complejidades de la privacidad, de lo íntimo, de la interioridad ya situada en muchos de sus poemas y por lo tanto expuesta a lo público, las cartas son sólo la otra faz de esta transposición hacia afuera que busca una recepción compartida.

De acuerdo con Leonor Arfuch, el (la) auto/biógrafo/a, crea una relación de "intimidad, cercanía, comunidad de afectos entre los participantes, creación de lazos de complicidad (…) como si alguien nos contara su vida en presencia" (*Memoria y autobiografía* 51). Se trata de una subjetividad que en términos de emoción, imaginación y conocimiento da cuenta de una relación particular que hace de sus escritos una especie de testimonio con una actitud de complacencia, pero también valorativa. Así, la memoria y lo autobiográfico no son sólo lo que se refiere a lo otro, sino también aquello "que se deslinda en la otredad del 'sí mismo'" (76). Y en referencia a la relación entre lo biográfico, lo privado y lo íntimo, indicará que:

> Si adoptamos la metáfora del "recinto" de la interioridad, lo íntimo sería quizás lo más recóndito del yo, aquello que roza lo incomunicable, lo que se adviene con naturalidad al secreto. Lo privado, a su vez, parecería contener a lo íntimo para ofrecer un espacio menos restringido, más susceptible de ser compartido, una especie de antesala o reservado poblado por algunos otros. Finalmente, lo biográfico comprendería ambos espacios, modulado en el arco de las estaciones obligadas de la vida, incluyendo además la vida pública (…). Pero este viaje (…) es sólo una ilusión: a cada paso, los términos se intersectan y trastocan, lo más íntimo pide ser hablado o cede a la confidencia. (*El espacio biográfico* 102)

Para, más adelante, explicitar que "la dificultad de definir estos espacios, más allá de una traza metafórica, es también la de postular fronteras tajantes entre los géneros y las voces que vendrían a re-presentarlos" (101). Si bien la autora remite el origen de los géneros biográficos y autobiográficos fundamentalmente a ciertos escritos confesionales, que además de la biografía y la autobiografía, aluden a las memorias, los diarios íntimos, la entrevista, el testimonio, los relatos de vida, las autoficciones, las agendas, los recuerdos y sobre todo a las cartas, no deja de abrir el espectro hacia la ficción, especialmente la novela, dejando el campo libre también para la poesía, dentro de lo que llama formas híbridas o intersticiales. Podemos decir, que la interrelación que Monvel establece entre su correspondencia y su poesía, es parte de esa sutil frontera (y por lo tanto de una cierta transgresión de lo íntimo), que se establece entre los umbrales de ambos géneros y de estos con el carácter biográfico y/o autobiográfico de su contenido. Arfuch señala:

> Es que la transgresión está contenida en la idea misma de frontera, así como en el simple ejercicio del lenguaje. Y hasta podría decirse que es la fuerza que anima, secretamente, todos los tránsitos (…) Umbral, frontera, límite, señalan por ejemplo, quizás en un *crescendo* los grados de incursión del lenguaje en los territorios de la intimidad, gradación que así miso podría expresarse, más allá de la distinción moderna entre público y privado, en la sutil escalada que supone pasar delo biográfico –perfectamente público– a lo privado –que no lo es tanto– y a lo íntimo. (*Memoria y autobiografía* 123)

Ya en la primera carta que María Monvel dirige a Julio Munizaga Ossandón, fechada el 15 de marzo de 1914, afloran varios detalles que instalan a la futura poeta en una construcción de sujeto pública, a través de un medio, la carta, que tiene una tradición de larga data en la escritura de mujeres. Un primer aspecto tiene que ver con lo que cuenta y cómo lo cuenta. La carta se enuncia desde una especie de incertidumbre de recepción, con epítetos como "ocasionar una gran molestia", "Ud. ignora mi nombre", "no espero respuesta", soy una muchacha que "carece de juicio en absoluto", "perdóneme el atrevimiento" (Zaldívar 412). Esta "falsa modestia" se desarrolla a partir de un doblez ideológico que va a incorporar lentamente en esta carta y en otras, la idea de que frente al saber del otro, se instala subrepticiamente otro saber menor. Al mismo tiempo que reconoce y rescata el saber hegemónico, va elucubrando por los bordes, un otro saber, que casi imperceptiblemente se focalizará en los propios escritos. Para ello, en esta primera carta sólo se alude al privilegio de que su carta sea leída, a alabar los versos con alguna coqueta sugerencia: "poesía apasionada y llena de fuego"; la juventud y la figura del destinatario: "joven (…) de hermosos ojos azules", para luego presentarse como una joven ingenua: "cumpliré pronto diecisiete años" y pedir una respuesta: "algo escrito por su mano, unas pocas líneas" (412). El cierre de la carta es la ratificación final del deseo de ser aceptada como par intelectual de la autora: "María Monvel (este no es mi verdadero nombre…)" (412). Esta "ansiedad de recepción" (Oyarzún 23) se verá ratificada, cuando

cuatro días después, la poeta escriba otra carta a Munizaga, insistiendo en su corta edad (menos de diecisiete años) y su falta de juicio, al tiempo que vuelva a alabar sus poemas y le insista en "la loca esperanza de que Ud. me conteste", instalándose de nuevo en un sitial inferior: "le ruego perdone mi atrevimiento" (412). Casi pidiendo perdón y con una letra más pequeña, vuelve a insistirle en que María Monvel no es su verdadero nombre, en un gesto que parece pedir especial atención.

A partir de la primera respuesta de Julio Munizaga Ossandón dentro del mismo mes de marzo, Monvel se explaya en sus sentimientos de admiración por la poesía del mismo, manteniendo siempre su lugar de aprendiz frente al lugar de poeta verdadero que ocupa su interlocutor. Ya en la cuarta carta que conocemos (fechada el 6 de abril), se inicia un acercamiento afectivo, en la medida que la poeta incursiona en la creación ajena y busca la motivación que la origina, en un evidente esfuerzo de buscar paralelismos con su propia interioridad y potencial escritura: "Ud. me iniciará en esos hondos misterios del corazón que no conozco" (419). En las cartas siguientes, Monvel se presenta como una adolescente celosa de las figuraciones amorosas que cree leer en los poemas de Munizaga, aunque insiste en que él le escriba algo personal. Sobreexpone el carácter amistoso de la correspondencia, aunque sus comentarios están teñidos de una especie de ensoñación romántica, especialmente cuando el poeta le cuenta historias de amor y ella empieza a describir su propia vida, la de su familia y sus memorias de infancia. Hacia fines del año 1914, cuando Monvel tiene aún 17 años, le hace llegar a Munizaga un poema de celebración, a propósito de la participación del poeta en los Juegos Florales, al mismo tiempo que alaba la premiación de Gabriela Mistral y la lectura de otros poetas.

En las cartas de ese periodo, Monvel aparece ya haciendo tempranamente crítica literaria al realizar registros y evaluaciones de las obras escuchadas y leídas. A partir de enero de 1915, la poeta inicia una serie de viajes, cuyo primer destino es su tierra natal, Iquique, pero mantiene en forma intermitente la correspondencia con el poeta Munizaga. En esas cartas va convirtiendo cada vez más la correspondencia con el poeta en descripciones de lugares, noticias familiares y también cuenta ciertos ribetes románticos de su intimidad, con rasgos cada vez más autobiográficos. Por su parte, Munizaga lee algunos poemas de Monvel y le da una opinión halagadora, lo que alegra a la poeta, que sigue vinculando la escritura poética con la realidad vivida por él, aunque le escribe que (puede que) "el amor real sea muy diferente a ese bello amor que tan sublime pintan y que yo sólo conozco por lo que he leído" (450). Una de las cartas más interesantes de María Monvel a Munizaga es la que le escribe después de contarle él que está trabajando en una tesis para recibirse de abogado titulada "La inferioridad mental de la mujer", fechada en 1916. En esta larga carta algo inconexa, tal vez por el mismo tenor de la misma, que expresa despecho, enojo y cierta ironía, Monvel se refiere tanto al tema de la tesis de Munizaga como al hecho de que tomó a su novia como ejemplo de la misma y a su propia pena y dolor por el futuro matrimonio del poeta: "cuando me anunciaban que se casaba (…) esa granada (…) está mi alma destruida" (454-55).

En esta carta, la poeta muestra la relevancia que le dio a su intercambio epistolar con Munizaga en términos de salida a lo público, de la necesidad de una identificación que podría definirse como transferencia de amor platónico, con el Otro y con un sentimiento de desengaño, que en la poesía se convertirá en amor agónico, trascendente y mortuorio, como en otras poetas del periodo (Mistral, Agustini, Wilms Montt, por ejemplo). La inclusión de algunos fragmentos de poemas en la carta, no hacen sino reforzar el tema de una escritura focalizada en lo mismo, la relación entre el amor y la muerte, que se hará más evidente en sus proyectos escriturales posteriores. Su poema dirá: "mi espíritu está yerto (...)/ siento tocar a muerto! / ¡Mi viejo corazón es como un ataúd!" Y terminará la esquela, indicando "en el otro mundo nos veremos" (456).

Las dos últimas cartas transcritas en la obra citada, corresponden a diciembre del año 1917 y septiembre de 1918 y dan cuenta de una autora y crítica ya consciente de su oficio, pero que aún utiliza la minusvaloración de sí misma y la inseguridad frente a lo público. En la primera, enviada después de recibir un telegrama del poeta, incluye algunos de sus logros críticos y literarios (la publicación de su primer libro, de un artículo sobre Sara Hübner y la lectura de unos poemas en el Club de Señoras). Junto a la exposición de esta ansiedad de reconocimiento frente al "maestro", se perciben en su carta las contradicciones que le produce el espaldarazo de sus ahora pares ("fue muy felicitada", "pequeño triunfo", "recibido con simpatía"), además de un temple casi vanidoso ("los escribí en tres meses"), frente al temor que le causa la salida de su mundo interior al de los demás, cruzando un límite que la enfrenta a la crítica y a la maledicencia (hoy se diría a las redes sociales): "me atrajo muchos odios de personas viles, que tuvieron la ruindad de enviar anónimos (…) sufrí mucho" (463).

En otro tenor, se trata también ahora de incluir con más libertad los detalles de lo que le ha ocurrido en ese tiempo (los dos últimos años), donde lo central es su relación amorosa con una persona que conoció en el norte del país y con el que rompió antes de casarse. La segunda y última carta dirigida al poeta Munizaga, quien vive desde hace un tiempo en Punta Arenas, es una especie de despedida hacia el amigo y amante platónico con quien nunca tuvo una conversación personal. Ahora, Monvel hace un recuento de su época adolescente: "la chiquilla de ayer es hoy una mujercita de veinte primaveras que pesan en vida como veinte inviernos" (464), le reprocha a Munizaga sus silencios y desaparición de los medios literarios y se instala ahora definitivamente como una agente cultural pública, al ufanarse de sus amistades literarias (como Sara Hübner, María Lefebre, María Letelier y especialmente releva su correspondencia con Gabriela Mistral). Este énfasis en lo público se ve ratificado por su anuncio de la publicación de un soneto en la revista *Zig-Zag.* Es desde ese momento que la poeta se libera definitivamente de la tutela simbólica de Munizaga e inicia su propio periplo poético, que involucra también sus trabajos críticos y la relación con el sistema literario del país y del extranjero.

Aunque hay que señalar, que las referencias a su poesía se inician mucho antes. Ya en 1915 a los 18 años, la poeta había publicado un poema leído por Gabriela Mistral, en

donde enuncia la puesta en escena de una sujeto que representa el amor como desengaño, dolor y vacío: "que el amor es un tormento/ que es amarga la pasión (…) el ideal…no se encuentra jamás" (Zaldívar 47). El diálogo con Mistral, que fue su ratificación como poeta, se mantendrá por muchos años e incluye el panegírico que le dedicó la Premio Nobel en 1925. También su poesía es citada en la antología *Selva Lírica* de 1917 (aunque iniciada en 1912) realizada por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, donde aparece con el nombre de Tilda Letelier. De su obra narrativa, existe un testimonio de Marta Brunet en 1926.

Resulta indudable que la vida y obra de María Monvel dialoga con las otras poetas chilenas y latinoamericanas del periodo, que crean una comunidad ratificada por libros, artículos periodísticos, cartas y construcciones comunicacionales, las cuales buscan disputar un terreno que hasta ese momento les era ajeno. Ya había recibido una amable crítica desde Montevideo por su segundo libro de poemas *Fue así*, de Juana de Ibarbourou en 1922, se había contactado con Miguel de Unamuno en España y estableció correspondencia con escritoras de toda América. El campo de referencias culturales se acrecienta enormemente con el viaje que realiza con su marido en 1925, recorriendo las costas del continente, para culminar en Europa en las ciudades de Madrid y París, donde conoce a una buena parte de los escritores del momento. La ampliación de este diálogo más allá de las chilenas, alcanza a las latinoamericanas: Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Norah Lange, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Magda Portal, Dulce María Loynaz y varias más, como lo expone la antología editada en Concepción por Monvel en 1929 y titulada *Poetisas de América.* En Europa, a partir del contacto con escritores e intelectuales envía contribuciones de sus entrevistas y semblanzas a la revista *Zig-Zag* y es honrada como poeta, al ser incluida en la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* de la editorial Cervantes de Barcelona. Celebrada como poeta y narradora, en 1928 va con Donoso a la IV Conferencia Panamericana de La Habana, donde publica poemas en revistas y conoce a la poeta Dulce María Loynaz, a quien incorporará en su antología de poetas latinoamericanas. La publicación en 1934 de *Sus mejores poemas* por la editorial Nascimento y la edición póstuma de *Últimos poemas* por la iniciativa de su marido, que siempre la apoyó, sólo confirmarán su relativa sacralización en el canon literario. Así la muchachita que soñó con hacerse un lugar en el masculinizado mundo literario chileno, logró ser una de las poetas que pasó a formar parte de una comunidad solidaria de escritoras, que está en el origen de la cultura moderna del continente. Además de los reconocimientos ya citados, escribieron sobre su obra la poeta uruguaya Luisa Luisi; los críticos Fernando García Oldini, Abel Valdés, Roque Esteban Scarpa, María Elba Miranda, Yolando Pino, María Urzúa, Ximena Adriazola, Manuel Rojas, Luisa Vera Lampereim, entre otros y otras.

EROS Y TÁNATOS: EXISTENCIA Y TRASCENDENCIA EN LA POESÍA DE MARÍA MONVEL

Julia Kristeva ha señalado "que en el amor 'yo' ha sido *otro*. Esta fórmula que nos conduce a la poesía o a la alucinación delirante sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro. Con el amor, este riesgo, por lo demás trágico, es admitido, normalizado, asegurado al máximo" (4). Por su parte, al comienzo de su libro *La llama doble*, Octavio Paz señala las afinidades entre erotismo y poesía, remarcando que "el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje" (49). Y más adelante, agrega: "el amor es simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad" (212). Estas citas nos sirven de pórtico para entrar en la relación que se establece entre Eros y Tánatos en la poesía de María Monvel. Citamos con anterioridad un fragmento del primer poema conocido de la escritora, titulado "Poeta de ojos azules", que data de 1915 y apareció en la revista *Figulinas* (Zaldívar 45). Allí un verso nos anuncia la simbólica que atravesará toda la obra de la poeta. Dice "¡Ojalá el amor tu dicha/ sea y nunca tu dolor! (...) que el amor es un tormento/ que es amarga la pasión (…) con sangre de tu corazón (…) ideal ¡ay! me han dicho/ que no se encuentra jamás" (45-46). Amor como dicha y también como "dolor", "tormento", pasión amarga que hace "sangre de tu corazón" y "que no se encuentra jamás". La hablante de este poema, toca aquí dos elementos que se integran: la aspiración a un ideal amoroso de carácter trascendente que es al mismo tiempo desengaño, dolor y vacío. En otro poema titulado "El azul engaña", se une "la embriaguez de un beso" con la "turbación de la muerte", exponiendo por primera la relación entre Eros y Tánatos en su poesía. Aquí adquiere gran importancia la mirada (como en otros poemas), que alude simultáneamente a la oposición entre la felicidad y el dolor con las imágenes del cielo y el infierno: "Tras el espejismo de tus ojos claros/ todo estaba negro (…) ¡Solo un pedacito de cielo en los ojos/ lo demás infierno!" (52). Como señala Octavio Paz: "El amor comienza con la mirada: miramos a la persona que queremos y ella nos mira. ¿Qué vemos? Todo y nada (…) al cabo de un momento desviamos los ojos. De otro modo (…) nos petrificaríamos" (214).

Para Sigmund Freud, Eros y Tánatos son las pulsiones fundamentales del ser humano. En términos simplificados, por un lado, está la pulsión de vida que representa la supervivencia y satisface la libido (entendida como el deseo sexual, la energía o impulso que lleva al ser humano a buscar la conexión sexual) y Tánatos, la pulsión de muerte, la desintegración y el retorno a lo inorgánico, planteamiento que el autor hace en su texto *Más allá del principio del placer* de 1920. Al respecto, Paulina Corsi indica que "la pulsión de muerte o Tánatos, en oposición a la pulsión de vida o Eros, representa la tendencia fundamental de todo ser viviente a regresar al estado inorgánico deseo donde emergió". Y luego agrega que "Freud entiende la pulsión de muerte como una necesidad primaria que tiene lo viviente de retornar a lo inanimado, reconociendo en ella la marca

de lo demoníaco, donde impera la destrucción, la desintegración y la disolución de lo vivo" (362).

La autora explicita la relación entre la pulsión de vida relacionada con el Eros y la pulsión de muerte vinculada a Tánatos, para demostrar como la fusión o desvinculación de ambas acentúa por un lado el deseo o pulsión vinculada a la búsqueda de la felicidad, el placer o la auto conservación, mientras por el otro, se desea la auto aniquilación. El equilibrio entre ambas permite atemperar el deseo de destrucción inmanente al deseo masoquista del auto sufrimiento. Corsi resume y subraya estos aspectos puntualizando que:

> La pulsión de vida tiene a su cargo la tarea de liberar el organismo de la acción destructora del Tánatos y lo consigue principalmente a través de fusionarse con él. La fusión pulsional resultante sigue dos diferentes destinos. Gran parte de esta unión es dirigida hacia el mundo exterior convertida en agresividad, mientras que una porción de la mezcla permanece en el interior del organismo (…). Eros constituye para Freud un factor de ligazón, así como Tánatos representa, en sí mismo, un factor de desunión. Esto implica que, cuanto más predomine la primera, más se sostendrá la ligazón pulsional; y a la inversa, cuanto más prevalezca la segunda, más tenderá a disolverse la unión entre las pulsiones. (462)

Al respecto, la autora recalca la dificultad que ve Freud de que estas dos pulsiones aparezcan en estado puro. Para Freud, "[l]o que encontramos siempre, no es, por así decirlo, mociones pulsionales puras, sino asociaciones de dos pulsiones en proporciones variables" (367). Mientras la pulsión de muerte actúa de modo silencioso, Eros resulta más ruidosa y evidente.

Todo esto nos sirve como marco de referencia, en relación a los poemas de Monvel, en donde se percibe un hilo conductor central focalizado en el amor-pasión, el cual produce sufrimiento, lo que lleva a límites masoquistas y a una pulsión de muerte que se acentúa, como lo hemos dicho, en sus últimos poemas. Ya en un poema de 1921, titulado "La divina gracia de olvidar", la hablante exclama: "Balbuceos tenaces de un amor infinito/ del cual ha largo tiempo que ya no queda nada!", aludiendo a la búsqueda de una trascendencia ("lo infinito") que el olvido vacía de todo sentido porque "Hace la vida en donde aleteó la muerte" (Zaldívar 55). Desde su primer libro de 1918, que reúne cinco obras inéditas, Monvel aunque escribe en forma tradicional utilizando distintos tipos de verso y rima, inicia una búsqueda existencial que persigue a través del amor hacia el otro (o la otra) una permanencia que se mantenga más allá de la transitoriedad de la vida.

Esta búsqueda hace de Monvel, una poeta moderna, que a partir del continuo desengaño, del dolor de la fractura de sus sentimientos va a desembocar en un destino dolorido, torturado y resignado, en donde la búsqueda de lo trascendente se hace vacío (a pesar de sus creencias religiosas). El tema del deseo del amor imposible aparece una y otra vez en sus escritos. En el poema "Delirios" de la sección "Senderos de luna" de *Remansos del ensueño*, el amante despreciativo con la amada es en el sueño convertido en un muerto,

como la única posibilidad de lograr un amor que trascienda esos "desprecios crueles" y esa "boca altanera" (68). De ese modo, en la ensoñación de la hablante, la muerte purifica la falta de amor del amado y lo devuelve a sus brazos: "Por siempre seguir besando/ tus fríos labios de cera" (68). Aquí la similitud con los recién premiados "Sonetos de la muerte" de Gabriela Mistral (en los Juegos Florales de 1914) es evidente. En ambos casos, el amado es transformado en un muerto para pagar su deuda con la amante despechada (aunque en el caso de Mistral el muerto sea parte de su biografía). En ambos casos también, el castigo es sellar sus labios con cera (en el caso de Mistral es todo el cuerpo en el poema "Ceras eternas"), lo que implica la muerte del amor y del erotismo.

Al respecto, hay un poema posterior de Monvel del libro *Fue así* (1922) titulado "Meditación profana", escrito en alejandrinos, donde vuelve a aflorar esta filiación con Mistral, pero ahora con su largo poema titulado "Poema del hijo", también en alejandrinos y dedicado a Alfonsina Storni del mismo libro *Desolación*, publicado ese mismo año. En el poema de Monvel, el delirio poético describe la alegría de dejar un hijo al morir: "con él deliro y le nombro y le llamo" (173), pero también junto con este amor desmedido aparece la herencia negativa: "va a heredar (…) mis ojos y también mi tristeza infinita (…) mis labios escarlata y su melancolía!" (173). Para terminar el poema señalando: "¡Haced Señor, que sean mis entrañas estériles! / ¡Señor, nunca prolongues mi vida en otra vida!" (173), lo que ratifica la idea de esta trascendencia, esta vez en el hijo, que culmina en el vacío, en el deseo de muerte. Lo mismo ocurre en el poema de Mistral citado. La primera sección del poema expresa el anhelo de la hablante de tener un hijo del amado: "Yo quise un hijo tuyo / y mío, allá en los días del éxtasis ardiente" (*Desolación* 142), para luego en la segunda sección, revocar este deseo de amor por un deseo de muerte: "Ahora tengo treinta años, y en mis sienes jaspea / la ceniza precoz de la muerte" (143) y una satisfacción vengativa frente a la muerte del amado traidor: "Siento el amargo goce de que duermas abajo / en tu lecho de tierra y un hijo no naciera" (144), para más adelante culminar en una bendición que es casi una maldición mortuoria, que ratifica la trascendencia vacía de la sujeto que habla en el poema, cuando señala: "¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo / y bendito mi vientre en que mi raza muere! / La cara de mi madre ya no irá por el mundo/ ni su voz sobre el viento, trocada en *miserere*"[5] (144).

La última sección del libro *Remansos del ensueño* de Monvel, titulada "Los tres cantos" es un homenaje a "Los tres cantos" de la poeta Teresa Wilms Montt, publicados el año anterior en el libro *Lo que no se ha dicho.* Como señala Zaldívar, "estos poemas de Monvel (…) se dividen en los apartados: La mañana, El crepúsculo y La noche" (139). "Los tres cantos" de Teresa Wilms, escritos en prosa poética, seguido por los apuntes para la novela titulada "Del Diario de Sylvia", corresponden en gran medida a la vida de la autora. Lo que hace la narradora del poema es desarrollar un canto que cuenta su propia

[5] La cursiva es del original.

odisea de destierro, dolor y angustia, donde la noche representa la muerte. Para Monvel, probablemente las desdichas de Wilms se equiparan a las suyas, porque ambas sufrieron un primer matrimonio desgraciado con diferentes situaciones y tuvieron una historia de amor romántico que no se cumplió. "Los tres cantos" de Monvel, escritos en octosílabos como un romance funesto, cuenta no tan encubiertamente, los padecimientos de la poeta, que es separada de sus hijos, encerrada en un monasterio del cual se escapa y el dolor de tener que exiliarse. En su libro *Fue así,* se reitera el intento de buscar el amor sublime, perenne, gozoso: "he quedado en éxtasis", "hoy me abrasa y canto", dirá la sujeto de "Los poemas del último amor" (74). Aunque muy pronto, el éxtasis se convierte en dolor, tristeza y melancolía, como en el poema "Feminidad", que citamos: "el alma entristecida, / el cuerpo mustio y sin vigor, / la fe perdida y la esperanza muerta" (171).

En el año 1925, cuando Monvel es incluida en la antología *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas,* publicada en Barcelona, incluye algunos poemas nuevos, entre los cuales encontramos varios que aluden, ya no al placer amoroso, sino a la relación del deseo libidinoso con la muerte. Así, en el poema "Deseo", éste es "Tortura indescriptible. ¡o te mato o me muero!", para culminar: "Deseo. / ¡Te mato yo o me muero!" (194). En el poema "Había olvidado el amor", de nuevo el amor se transforma en "dolor y terror" porque "su quemadura es atroz" y frente al cual "Caigo herida de muerte" (197). En la medida que la poesía avanza, el deseo de muerte se hace más perentorio y los textos se tornan cada vez más sombríos. En la selección que Monvel realiza para su antología *Poetisas de América* en el año 1929, llama la atención un poema titulado en francés y entre comillas "L'invitation a la morte", donde el deseo de muerte se hace evidente. Escrito en eneasílabos con estrofas tradicionales, el poema nos pide que "busquemos la obscura belleza/ que ofrece la selva sombría" (268), para luego incitarnos a dar la "última mirada" y quedarnos en una especie de nirvana: "la eterna noche, el gran mutismo/ la selva oscura y el abismo, / la quietud del eterno puerto/ son dulces" (268).

Hacia los últimos poemas, el deseo amoroso reaparece con nuevo ímpetu, junto al deseo de muerte, aunque parece estacionarse en imágenes ambiguas desde la perspectiva erótico sexual, como ocurre por ejemplo en el poema "Te vas", que data de 1925, pero fue incluido en la antología *Sus mejores poemas* (1934) preparada por la propia autora. Dice el poema en una de sus estrofas: "Te vas (…) / Mujer, en desesperado sollozo / digo de mi debilidad (…) /maldigo la gracia doliente / que no consiguió hacerme amar!" (306). Lo mismo puede decirse del poema "Madrigal de mujer" de 1929, donde el *ritornello* temático que cierra todas estrofas "¡y tu ambición recela que es poco aun, mi vida", se ratifica con los versos: "Mujer, como una niña me muero enamorada / y tu ambición recela que es poco aun, mi vida!" (321). Probablemente el más ambiguo de estos poemas, con algunos ribetes extrañamente vanguardistas dentro de la poesía de Monvel, es la sección 5 del largo poema titulado "Invitación al viaje", escrito en versos de arte menor, pero en esta parte utilizando la prosa poética. El breve texto alude a una noche en el trópico en

la cubierta de un barco, donde la sujeto hablante se autoerotiza con el paisaje y entra en una especie de deseo amoroso con su propio cuerpo a través de la imagen de la serpiente:

> Mi cuerpo (…) se adormece de laxitud, y mis deseos despiertan inquietos. Alrededor de mis senos y de mi vientre, entre mis muslos lisos y pegados, circula una larga serpiente cuya caricia atroz y dulce, me produce escalofríos hondos. A momentos aletea su hocico como una mariposa sobre mis labios apretados. Me rodea los brazos para inmovilizarlos, y con su lengua fina, lame mis pezones erectos en busca de leche. Por entre mis rodillas ceñidas continúa circulando, leve como un soplo, y sensible como una caricia inteligente. (341)

En los *Últimos poemas*, publicados póstumamente en 1937 por Armando Donoso, hay varios textos que retoman el deseo de muerte, vinculado a una proyección erótica ambigua. Entre ellos citamos aquí un fragmento del largo poema "¿Dónde se fue mi vida?", que redunda en la pérdida de la amada, por estar muerta: "¿Me llamas y me besas / sin que escuche ni sienta? / ¿Me oprimes en tus brazos/ mientras te sueño muerta? (...) /Grito y tú no respondes? / ¿Lloro y tú no me besas? (...) / La vida en donde yazgas, / la muerte, estás muerta!" (364-366). En esta publicación póstuma, sobresale una serie de poemas inéditos dedicados a Laura Viera Gallo Barahona, amiga cercana fallecida, en donde se manifiesta una inclinación amorosa similar a la representada en algunos de los poemas anteriores. Estos poemas van sin títulos y la relación entre Eros y Tánatos se muestra como primordial en el sentido de simbiosis entre ambas pulsiones, que buscan por un lado la integración, "eterno amor y eterna alegría" y por otro, la desintegración, el regreso a lo inorgánico, "es mejor que en tus entrañas muera/ que bello es ser, pero es mejor no ser" (377). De nuevo aquí los poemas expresan el amor apasionado y agónico (un tema modernista) que siente la sujeto-hablante por la desaparición de Laura. El carácter elegíaco de los poemas, no deja de mostrar la estrecha afinidad con la muerta ni la transferencia mortuoria de este acercamiento. La sujeto poética se instala en la forma apostrófica para interpelar a la muerta: "No sé por qué no muero cuando beso tu frente / junto al mutismo trágico de tu boca cerrada" (369). Esta sensación de pérdida de un amor irrecuperable, se acentúa en el siguiente poema en la forma del soneto: "Quién de los dos **la** amó con un amor más cierto:/no fuiste tú sin duda que al fin la conseguiste" (369).[6] Y en otro poema, vuelve a expresar la hablante este deseo de integración con la muerta: "La caja de fino cedro/ para su cuerpo es tan ancha/ que si me dejan también/ me habría ido con ella" (370). E incluso más lejos, el amor prohibido puede llevar a la amante a destruir lo que se ama, buscando una trascendencia eterna, como en el poema que dice: "porque puedo matarte cuando no sé quererte, / porque con mis abrazos te convierto en cenizas/ ¡te

[6] La negrita es nuestra.

amaré para siempre!" (374). Pulsión destructiva devuelta hacia la propia hablante, en un poema titulado "Juega como los pájaros y el viento" del año 1932, cuyo final dice: "¡ay! es mejor que en tus entrañas muera/ que bello es ser, pero es mejor no ser" (377). Esta visión mortuoria se enfatiza en el breve poema titulado "Si me muero", donde se indica: "Se morirán sobre la hierba / tus ojos verdes, / tus cabellos (…) / Quiero morir, aunque me lleve / la luz del mundo, si me muero" (381). Al referirse a la relación entre Eros y Tánatos, Herbert Marcuse indica en *Eros and Civilization* (1962), que:

> La muerte llega a ser un símbolo de libertad. La necesidad de la muerte no rehúsa la posibilidad de la liberación final. Como en otras necesidades, puede hacerse menos penoso lo racional. Los seres humanos pueden morir sin ansiedad si saben que no que aman está protegido de la miseria y el olvido. Después de una vida plena, puede llegar el momento de su muerte. Pero incluso, su último aliento no puede redimir a aquellos que mueren con dolor.[7] (216)

RECAPITULANDO

Además de los poemas anteriores, María Monvel le dedica a Laura Viera Gallo Barahona una serie 17 de sonetos de Shakespeare que ella tradujo, con indudable maestría y tino. En la mayoría de ellos, probablemente de manera intencionada, aflora la temática de la integración entre el amor y la muerte, expuesta anteriormente. Citamos al azar algunos versos de diferentes sonetos: "que matas la belleza eternamente / si muriéndote tú, matas la tuya" (Soneto 1: Zaldívar 389); "porque al dolor me lleva o al olvido / mientras me arranca del amor y el gozo" (Soneto 3: 390); "dale mis labios de tu boca el gozo, / porque de celos y de amor se mueren" (Soneto 7: 392); "Y tus ojos, candente maravilla. / ¿Han de morir porque tu vida muera?", para luego terminar en un acercamiento quevediano, "el propio polvo sentirá tristeza / de convertir en polvo tu hermosura" (Soneto 8: 393). Este tópico del *Ubi Sunt* que se liga a la poesía de Monvel, se ratifica en el soneto 16, cuyos versos finales señalan: "de esta juventud no habrá un testigo / Y cuando mueras, morirá contigo / sin que nadie dé fe de su hermosura" (398).

Si bien la poesía de María Monvel se instala dentro de la tradición del romanticismo y del modernismo, su parentesco central se dirige a sus compañeras de ruta, con las cuales tuvo afinidad de grupo y se identificó tanto en su hacer escritural, como en las dificultades de salir al espacio público y de romper con las ataduras atávicas de ser mujer. Su escritura se mantuvo dentro de una tradición que respetaba la rima y la métrica y que en general, abominó de las experimentaciones vanguardistas, así como de la adhesión política, como lo señala en la presentación de algunas de las poetas de su antología *Poetisas de América*.

---

7 La traducción es nuestra.

Se menciona a Magda Portal por su adhesión al Ultraísmo y a Norah Lange, Mariblanca Sabas, María Rosa González, Blanca Luz Brum y Dulce María Loynaz por su izquierdismo. A juicio de Monvel, estos lineamientos en la poesía de estas autoras, aunque no han disminuido su calidad literaria, tienen un papel negativo en su desarrollo, que dentro de su juicio estético, debería estar más ligado a la tradición. Independientemente de esto, el papel de la poeta como una activa crítica literaria y cultural de su tiempo, como productora de diversos géneros literarios en los que integra la lírica y la narrativa y como articuladora pública y promotora de la literatura de mujeres, releva su papel no sólo como poeta, sino como parte de una comunidad que se gesta al calor de los cambios de la modernidad del siglo XX. Por último, digamos que en su poesía el proceso de interiorización y profundización del eros amoroso se encarna en una poesía, que al igual que en otras poetas de su tiempo, adquiere una amplitud que es parte de un conflicto mayor con la sociedad, que habla de la represión que viven las mujeres y permea a la comunidad humana de su tiempo como totalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites.* Fondo de Cultura Económica, 2013.

Corsi, Paulina. "Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud". *Revista Chilena de Neuro-Siquiatría,* vol. 40, n°4, 2002, pp. 361-370.

Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer* (1920). OC XVIII, Amorrortu, 1976.

González-Vergara, Ruth. *Teresa Wilms Montt. Obras completas.* Grijalbo, 1994.

Kristeva, Julia. *Historias de amor.* Siglo XXI editores, 2006.

Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud.* Random House, 1962.

Mistral, Gabriela. *Desolación.* Biblioteca Nacional de Chile, 2022.

Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena.* Tomo I. Lom Ediciones, 1996.

_____. "Gabriela Mistral y la poesía femenina de comienzos de siglo en Chile". *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina.* Editado por Gastón Lillo y Guillermo Renart. Université de Ottawa y Editorial de la Universidad de Santiago, 1997, pp. 83-96.

_____. "Modernidad, racionalidad e interioridad: la poesía de mujeres a comienzos de siglo en Chile". *Nomadías*, n°3, 1998, pp. 10-20.

_____. *Antología crítica de la poesía chilena.* Tomo II. Lom Ediciones, 2000.

Oyarzún, Kemy. "Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral". *Nomadías,* n°3, 1998, pp. 21-37.

Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo.* Seix Barral, 1993.

Subercaseaux, Bernardo. *Lastarria, ideología y literatura. Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*. Editorial Universitaria, 1981.

Vásquez Córdova, Malva. *Graciela Figueroa Navarro (1899-1925). Obra reunida.* Ril Editores, 2022.

Zaldívar Ovalle, María Inés. *Poesía y prosa. María Monvel*. Editado por María Inés Zaldívar. Ediciones UC, 2022.