ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 26, junio 2025, número 43, 371-393
ISSN 0717-6058

LAS MÁSCARAS (AUTO)BIOGRÁFICAS DE MARÍA MONVEL Y DE LAS POETAS ANTOLOGADAS EN *POETISAS DE AMÉRICA* (1929)[1]

THE (AUTO)BIOGRAPHICAL MASKS OF MARÍA MONVEL AND THE POETS ANTHOLOGIZED IN POETISAS DE AMÉRICA *(1929)*

Melissa Barrera Rojas
Universidad de Chile / Universidad Andrés Bello
melissa.barrera.rojas@gmail.com

ORCID: 0009-0007-9279-9655

RESUMEN

El artículo abordará la construcción de autorías, tanto la propia como del resto de las poetas incluidas en la antología *Poetisas de América* (1929), realizada por la escritora chilena María Monvel (1897-1936). El objetivo principal es analizar las maneras en que ciertas estrategias discursivas directas e indirectas, como el uso de un yo (auto)biográfico y el enmascaramiento, permitieron el posicionamiento de la compiladora y del resto de las poetas antologadas en un campo literario chileno y latinoamericano de la primera mitad del siglo XX que les era hostil. Para ello, se examinará cómo María Monvel, mediante un juego de seudónimos, elabora un discurso consciente que le posibilita situarse a sí misma y a las autoras recopiladas como figuras de autoridad intelectual. Asimismo, se analizarán operaciones escriturales que muestran y ocultan determinados aspectos de las identidades autorales, enmascarándolas para introducirlas en un espacio literario masculinizado ajustándose a los relatos oficiales pero, al mismo tiempo, problematizando el rol asignado a las escritoras por esa estructura dominante. Todo ello confluye en la creación de contradiscursos que acaban por construir un canon de mujeres poetas inexistente para la época. Gracias a estas estrategias discursivas, se sostiene que María Monvel logró

[1] Este trabajo surgió de la tesis *Yo (auto)biográfico y enmascaramiento: la autoría de María Monvel y de las poetas antologadas en Poetisas de América (1929)*, dirigida por la profesora Fernanda Moraga y presentada en diciembre de 2024 en la Universidad Andrés Bello, para optar al grado de Licenciada en Letras Mención Literatura. Además, este se enmarca en el proyecto Semilleros de Investigación 2024 de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales de la misma universidad, cuyo profesor patrocinante es Osvaldo Carvajal. Agradezco profundamente la orientación de ambos profesores, pues su acompañamiento fue clave en el desarrollo de esta investigación.

reinterpretar la escritura de mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX, proponiendo un discurso en el que las autoras son representadas como intelectuales y profesionales en contraste con los estereotipos tradicionales de femineidad del período.

Palabras clave: María Monvel, Autoría, (Auto)biografía, Enmascaramiento, *Poetisas de América*.

ABSTRACT

This article will address the construction of authorship, both the compiler herself and the other poets included in the anthology *Poetisas de América* (1929), compiled by Chilean writer María Monvel (1897-1936). The main objective is to analyze how certain direct and indirect discursive strategies, such as the use of an (auto) biographical I and various forms of masking, enabled both the compiler and the anthologized poets to position themselves within a Chilean and Latin American literary field of the early twentieth century that was hostile to them. To this end, the study will examine how María Monvel, through multiple pseudonyms, constructs a conscious discourse that allows her to present herself and the selected poets as figures of intellectual authority. It will also analyze writing operations that reveal and conceal certain aspects of authorial identities, masking them to insert them into a masculinized literary space by adhering to official narratives, while simultaneously questioning the roles assigned to women writers by that dominant structure. Altogether, these operations contribute to the creation of counter-discourses that ultimately construct a canon of women poets that was otherwise nonexistent at the time. Through these discursive strategies, it is argued that María Monvel managed to reinterpret women's writing from the late nineteenth and early twentieth centuries, proposing a discourse in which female authors are represented as intellectuals and professionals in contrast to the traditional stereotypes of femininity of the period.

Key Words: *María Monvel, Authorship, (Auto)biography, Masking,* Poetisas de América.

INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XX, se publicaron numerosas antologías poéticas dedicadas al estudio del panorama literario en Chile. Entre las más relevantes, figuran: *Selva Lírica* (1917), a cargo de Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya; *Parnaso chileno* (1910) y *Nuestros poetas: antología chilena moderna* (1925), de Armando Donoso; *Antología de poesía chilena nueva* (1935), editada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim; y *Las cien mejores poesías chilenas* (1935), de Alone. Dichas recopilaciones contribuyeron a reunir las obras más importantes del período, pero también desempeñaron un papel crucial en la construcción del canon literario nacional y en la exploración de influencias narrativas (Galindo 82). Estas antologías adquirieron un rol esencial en cuanto a la legitimación de ciertos textos y autores en el campo cultural del país. Sin embargo, en un contexto en el que la mayoría de los críticos y antologadores eran varones, las mujeres quedaron al margen de estos procesos de autoría: a menudo no eran seleccionadas en las

compilaciones y, cuando sí lo eran, o no existía un criterio claro sobre cómo situarlas cronológicamente o solo aparecía la figura de Gabriela Mistral (Binns 212-213). Es así que esta falta de representación dificultaba el reconocimiento de las escritoras dentro de la tradición literaria oficial, pues eran ignoradas o reducidas a casos excepcionales en lugar de considerar la diversidad y complejidad de sus obras.

En este marco, *Poetisas de América* de María Monvel, que reúne la producción poética de dieciocho autoras latinoamericanas de finales del siglo XIX y principios del XX, además de una selección de textos de la misma compiladora, constituye una antología pionera en la organización, recopilación y visibilización de la literatura escrita por mujeres, en un ámbito predominantemente masculino donde este tipo de publicaciones y la asunción de estos roles por parte de ellas aún resultaban incipientes.[2] Por ello, este artículo analiza las maneras en que María Monvel construye su autoría y la de las poetas compiladas, tanto en los paratextos como en los poemas seleccionados en *Poetisas de América*, a través de un yo (auto)biográfico y el uso del enmascaramiento como estrategias discursivas directas y/o indirectas que le permiten validar diferentes posiciones autorales de mujeres-poetas en el campo literario chileno y latinoamericano.[3]

SEUDÓNIMOS Y REPRESENTACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

En su forma tradicional, la autobiografía consiste en un relato de los acontecimientos de la vida del autor; sin embargo, tanto la capacidad de "narrar la vida" como la categoría de autor implican el acceso a una voz enunciativa que, históricamente, no ha estado disponible para todos los sujetos. Respecto a esto, Sidonie Smith señala que, para lograr autorepresentarse, las mujeres se aproximan a la escritura autobiográfica apropiándose de un discurso ajeno, no porque ellas carezcan de subjetividad o de la facultad de generar por sí mismas significados, sino porque la cultura patriarcal ha intentado reprimir esa particularidad mediante el logos masculino (94). Por tanto, las mujeres se acercan como extrañas a un espacio discursivo del que han sido sistemáticamente excluidas para también poder afirmarse como sujetos de palabra y, así, reconstruir sus propias imágenes. Entonces, ¿cómo irrumpe María Monvel en el discurso dominante para posicionar su

---

[2] Las autoras recopiladas y su respectivo orden de incorporación es el siguiente: Gabriela Mistral, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, María Monvel, Luisa Luisi, Margarita Abella Caprile, María Enriqueta, Rosa García Costa, María Villar Buceta, Magda Portal, Susana Calandrelli, Norah Lange, Mariblanca Sabas Alomá, María Rosa González, Blanca Luz Brum y Dulce María Loynaz.

[3] Considerando la amplia cantidad de autoras que María Monvel incluye en *Poetisas de América*, este estudio principalmente se centrará en Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Luisa Luisi, María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini, ya que en sus casos se evidencian con mayor claridad las estrategias discursivas que se busca analizar.

propio yo en su antología? La primera operación llevada a cabo por la autora es el límite ambivalente entre la forma antológica y la forma (auto)biográfica con la que construye su texto. Y es que si bien *Poetisas de América* no constituye un relato de vida, sí puede entenderse como una narración sobre la autoría, en la que María Monvel, a través de un juego de identidades y seudónimos, se nombra a sí misma y se configura como objeto de análisis dentro del texto.

Así, en la portada de la obra, no pasa inadvertido que el nombre de la antologadora, María Monvel, coincide con el de una de las poetas compiladas: María Monvel, seudónimo más conocido de Ercilia Brito Letelier. A la vez, el prólogo aparece firmado bajo las iniciales "M.M.", las cuales concuerdan con las primeras letras del seudónimo de la antologadora y de la poeta.[4] En consecuencia, esta estrategia de presentación social de la autora genera un *efecto-seudónimo*, es decir, no se ofrece explicación sobre el origen del nombre que adscribe al texto, por lo que el lector lo asume como auténtico y sustituye al nombre legal (Genette en Doll 74). Por esta razón, aunque María Monvel utilice el mismo seudónimo para desempeñar dos roles, y otro cuyas siglas lo evocan, estos se vuelven transparentes y reconocibles para el lector, pues forman parte de su identidad pública como autora. De este modo, recurrir a un nombre distinto al legal conlleva una *postura literaria*, pues, según Jérôme Meizoz, "[e]l seudónimo permite señalar una nueva identidad enunciativa que se distingue de la identidad civil. En el fondo, el seudónimo convierte al autor en un enunciador ficticio, en un personaje de pleno derecho" (12). Debido a esto, los seudónimos cumplen una doble función: por un lado, le posibilitan a María Monvel la conformación de una determinada identidad ficticia que se legitima y opera de manera autónoma en la esfera pública y letrada; y, por otra parte, constituyen una máscara al desvincularla del ámbito privado y ocultar la identidad de Ercilia Brito Letelier.

Ciertamente, dicha perspectiva se puede observar en la crítica que Raúl Silva Castro realizó a *Poetisas de América* en 1930 en *Atenea*: "La propia recolectora de la antología, poetisa distinguida, se interroga: ¿Por qué hay en América tantas poetisas?" (611). En esta afirmación, el crítico reconoce que la figura de la antologadora y de la poeta corresponden a una misma identidad pública, pero no a una misma autoría, puesto que distingue las diferentes funciones que María Monvel ejerce en el campo: una relacionada

[4] De acuerdo con Constanza Richards y Osvaldo Carvajal, M.M. es una de las variantes de la firma de la autora en la revista *Para todos* (1927-1931), utilizada en poemas, entrevistas y crónicas. Aunque su nombre no figura formalmente como responsable de alguna sección de la revista, tanto ella como Marta Brunet asumieron gran parte del trabajo editorial (s/p). Y, además de los seudónimos María Monvel y M.M., la autora también utilizó durante su trayectoria literaria los nombres Leuconoe Grey y La Dama Audaz, siendo este último el que adoptó en las entrevistas publicadas en *Zig-Zag* entre 1926 y 1927, donde abordó a diversas figuras del mundo cultural, literario y político chileno (Aliaga 11-12).

con la selección y organización del *corpus* poético y otra a la creación estética. Lo interesante es que la cita que Raúl Silva Castro incorpora pertenece al prólogo y, por tanto, la pregunta es formulada por M.M.; en este sentido, el crítico no presenta a la prologuista como una autoría distinta, sino como una dimensión más de la faceta de antologadora de María Monvel. Este fenómeno podría explicarse por el hecho de que ambas identidades autorales se relacionan con la asunción de un rol de crítica literaria, una posición que les permite a las escritoras de la época situarse como sujetos de palabra, al poder reflexionar sobre su propia participación y la de sus compañeras en el ámbito literario (Alvarado 42).[5] De ahí que, bajo los dos seudónimos, la autora comprenda y se refiera críticamente a su trayectoria y producción, así como a la de otras escritoras en *Poetisas de América*. No obstante, existe una diferencia entre la función de la antologadora y la prologuista como críticas literarias, ya que mientras María Monvel selecciona, compila y reseña biográficamente la poesía de las dieciocho autoras antologadas, M.M. comenta y analiza la producción literaria tanto de las mujeres españolas como la de las latinoamericanas.

Por otra parte, en la ambigüedad de la portada de la antología, si bien el seudónimo María Monvel puede ser percibido por los lectores como el nombre auténtico de la autora, también resulta factible lo contrario, dado otro *efecto-seudónimo* que "depende de una información sobre la existencia del seudónimo que sustituye al nombre legal" (Genette en Doll 74). Vale decir, los lectores podrían enfrentarse a la obra sabiendo que María Monvel es, en realidad, un nombre ficticio. Esto se debe a que, en los primeros pasos de la trayectoria literaria de la autora, es posible rastrear referencias críticas que aluden a la identidad de Ercilia Brito Letelier. Por ejemplo, en 1917, la incluyeron en *Selva Lírica* en una lista de poetas emergentes que no encajaban en el panorama de la poesía chilena de aquel momento, refiriéndose a ella con una variante de su nombre y su apellido: "Tilda Letelier: muchacha de un fervor artístico saturado de cristiana sentimentalidad" (Molina y Araya 459). Así, en algún punto, la existencia del nombre legal de la autora se hizo público y, por ende, conocido para el lector, ya que con esa faceta se la introdujo inicialmente en la escena letrada nacional. Pero, conforme a lo expuesto, ese mismo nombre fue enmascarado, al ser reemplazado por el seudónimo María Monvel en *Poetisas de América* y en el resto de sus obras.

Ahora bien, si anteriormente se planteó que en la antología se configura una sola identidad que asume distintos roles autorales, también puede interpretarse que los seudónimos

---

5 La crítica cubana feminista Julieta Carrera, en un artículo publicado en 1938 en *Repertorio Americano*, reflexiona sobre cómo la labor de antologadora le permite a María Monvel proyectarse a la crítica literaria: "No sólo a la poesía se ha dedicado María Monvel. También ha sido tentada por la aventura de la crítica. Su libro *Poetisas de América*, si bien no pasa de ser un excelente florilegio, tiene la virtud de perfilar rasgos alusivos a diez y siete mujeres representativas de la lírica americana" (25).

María Monvel y M.M. dan lugar a diferentes dimensiones del yo, lo que implicaría tres identidades y tres autorías distintas en el texto. Esta ambivalencia en *Poetisas de América* resulta comprensible si se considera que, aunque la autobiografía suele concebirse en contraste con la ficción como un relato mimético y referencial, es una figura de lectura latente en todos los textos, pero con distintos grados de manifestación (De Man 113-114). Por tanto, la escritura biográfica supone una predisposición del autor o de la autora para relatar su vida según las convenciones del "género", lo cual convierte el texto en una construcción intencionada que funciona como un tropo de representación del yo a través del lenguaje. Para concebir mejor esta táctica, es necesario analizar la única oración con la que María Monvel presenta su autobiografía (o más bien, biografía), antes de pasar a describir su faceta como poeta a través de las palabras de una colega: "De María Monvel ha escrito Gabriela Mistral" (115). De esta manera, el uso de la tercera persona gramatical por parte de la compiladora genera un distanciamiento en el discurso, lo que le permite configurar su autoría como poeta a partir de un yo distinto de sí misma.

También, esta operación de enmascaramiento se reitera en el prólogo, ya que M.M. manifiesta un alejamiento del yo al formular la pregunta: "¿Constituye un retraso a un avance de la civilización el que haya en nuestro continente tantos hombres y especialmente tantas mujeres que se dedican con pasión al soñador y blanco deporte de la rima?" (9). Así, la prologuista, cuando se refiere a "nuestro continente", se asocia con una identidad americana que se comparte en términos geográficos, sociales y culturales, pero no se reconoce como poeta entre "esas tantas mujeres". De igual forma, M.M. se muestra como una autora diferente a la antologadora María Monvel, considerando el cierre simbólico que implica su firma al final del prólogo. Por tanto, no se trataría únicamente de un desdoblamiento entre Ercilia Brito Letelier y María Monvel, sino, incluso, de una cuadruplicación de la identidad: Ercilia Brito Letelier, María Monvel como antologadora, María Monvel como poeta y M.M. como prologuista. De ahí que Paul de Man afirme que "la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura" (118). Es decir, el acto de representarse biográficamente implica un proceso de selección y modificación de aspectos del yo, lo que conlleva una elección consciente de qué mostrar y qué ocultar y, por consiguiente, una transformación de la identidad.

En esta línea, el yo (auto)biográfico implica la interrelación de dos enfoques en la construcción de la autoría de María Monvel mediante el uso de seudónimos: por una parte, una representación autobiográfica, en la que las identidades se condicen; y otra biográfica, donde el yo se fragmenta en el texto. Precisamente, una de las particularidades de la escritura de la autora es que "siendo unitaria en su forma de decir, tiene variad[o]s e incluso contradictorios tonos en su voz" (Zaldívar 28). Por tanto, en un mismo espacio textual, María Monvel es capaz de desplegar una coherencia interna en el discurso y, a la vez, abarcar múltiples perspectivas y matices. Es por eso que se revisará cómo, a través de la adopción de estas distintas identidades autorales, —ya sea como prologuista,

antologadora o poeta—, María Monvel puede disputar el lugar que se les ha asignado a las escritoras en el campo literario.

POSICIONAMIENTO CONSCIENTE Y AUTORIDAD INTELECTUAL

Un prólogo no es simplemente una introducción, sino un espacio discursivo estratégico que permite a los autores orientar las interpretaciones y valoraciones de sus obras, al representar el primer contacto que críticos y lectores tendrán con el texto. A través de este elemento, la postura de M.M. se vincula con lo que Darcie Doll denomina una *autoría fuerte*, es decir, un discurso activo en el que las mujeres expresan abiertamente su deseo de posicionarse como autoras dentro del ámbito cultural (81-83).[6] De modo que la autora evidencia su capacidad para reflexionar sobre la tradición literaria de mujeres latinoamericanas de la época y cuestionar las concepciones establecidas sobre sus figuras. Por lo tanto, el prólogo se convierte en un recurso biográfico y crítico en el que M.M. delimita cómo debe entenderse el rol y la importancia de las escritoras del continente y, en consecuencia, también de la poeta María Monvel: "En América, en cambio, las mujeres no sólo han tomado la profesión de las letras como apta y dulce de manejar para sus fuerzas; como medio de vida práctico y como gentil deporte sentimental, sino que le han dado muchas de ellas una extraordinaria fuerza y realismo, lo mismo en verso que en prosa" (10). De esta manera, la prologuista configura una nueva imagen de las mujeres latinoamericanas, al apartarlas de las expectativas tradicionales de lo femenino que relacionan negativamente su labor cultural y literaria con la sensibilidad y fragilidad, y recalcando, en su lugar, sus facultades para generar discursos significativos y contribuir profundamente en la poesía de la región.

Este último aspecto resulta crucial, puesto que M.M. subraya la relevancia de las poetas de América Latina a partir del reconocimiento de su oficio como una actividad profesional. Por ello, la autora nuevamente señala: "Las poetisas americanas son muchas y buenas. Trabajo de mujeres, deporte de mujeres, el verso es una cosa que las mujeres hacen bien" (11). De ahí que, al calificar su literatura como un "trabajo" y un "deporte", M.M. da cuenta de cómo las mujeres del continente abordan el ejercicio de la escritura con compromiso y seriedad. Frente a esta noción, la prologuista entonces construye un contradiscurso que replantea la emocionalidad históricamente otorgada a las mujeres, sustituyendo esa visión por una valoración crítica de sus producciones literarias y su

[6] María Monvel, como antologadora, también asume una *autoría fuerte*. Esto es porque, según plantea Darcie Doll, la autora ejerce en el texto una *función editora* que le permite categorizar a las poetas y sus obras en tendencias estéticas (81). Bajo dicha lógica, M.M. igualmente adopta este rol, pues clasifica a las escritoras de acuerdo con movimientos y corrientes literarias como el ultraísmo, el modernismo, entre otros.

entendimiento como figuras intelectuales. Es así como la lucha de una escritora "no se libra contra la interpretación del mundo de su precursor (masculino), sino contra su interpretación de *ella*. Para definirse como autora, debe redefinir los términos de su socialización" (Gilbert y Gubar 63).[7] De modo que el desafío de M.M., y también el de María Monvel al construir una historia literaria de mujeres latinoamericanas, no consiste en repensar la autoría de las poetas en confrontación con los autores y movimientos de una tradición masculina heredada, como lo hacen los escritores varones, sino en cuestionar y rearticular la forma en que ellas han sido consideradas y representadas dentro de esa cultura patriarcal.

Asimismo, la *autoría fuerte* de M.M. se vincula con otras dos estrategias (auto) biográficas a las que recurren las mujeres en sus textos: una vicarización de la escritura y una *agency*. La primera operación, de acuerdo con Lorena Amaro, implica que las autoras aluden al permiso de una voz más autorizada, generalmente masculina, para escribir (77), de forma que la construcción de sus voces literarias depende de un intermediario que valide sus propias experiencias. Desde esta perspectiva, resulta llamativo que la oración con la cual M.M. inicia el prólogo funciona como una delegación autojustificativa, puesto que sugiere que el análisis de la poesía de las mujeres de la región podría ser realizado no por ella, sino por otro u otros sujetos: "¿Por qué hay en América tantas poetisas? Sería interesante que alguien quisiera puntualizar algunas observaciones sobre la cuestión" (9). No obstante, inmediatamente después, la autora modifica su postura en el discurso y asume ella misma la responsabilidad de comenzar a fundamentar su visión sobre la literatura de mujeres: "Refiriéndonos exclusivamente a las escritoras de lengua castellana" (9). Por tanto, la búsqueda de autorización en ese otro masculino se desdibuja al ser M.M. quien se define como figura de autoridad para afirmar su derecho a escribir. De este modo, el acto de apropiación de la palabra por parte de la prologuista se opone a la articulación del yo desde una estructura dominante y, más bien, refuerza la singularidad de su voz como autora.

Sobre la segunda operación, la *agency* comprende un discurso proactivo en el que las mujeres producen transformaciones en los significados, por lo que "[l]as autobiografías de mujeres, que autoconstruyen su subjetividad resistiéndose a la construcción impuesta por los discursos hegemónicos, demostrarían así que hay espacio para la *agency*" (González 233). De ahí que este elemento se evidencia en el sencillo pero audaz gesto de M.M. y María Monvel de atreverse a preguntar y compilar la poesía de las mujeres de América Latina, pues, con ello, interpelan a la tradición literaria oficial que ha marginado su escritura y ha negado sus capacidades para producir discursos legitimados. Sin embargo, la prologuista da cuenta de otra *agency* cuando describe, mediante un juego de palabras, las barreras culturales y sociales que las españolas enfrentan para aproximarse al espacio intelectual, sugiriendo que las escritoras de la región también las han experimentado: "Todavía no

[7] La cursiva pertenece a la cita original.

puede la española como la americana vencer los prejuicios que la rodean ni hacer frente a las vallas insalvables que se le oponen para que se entregue a una profesión tan masculina como las letras. Sin duda, no es otro el motivo por el cual en España apenas si hay una mujer que escriba versos" (10). No obstante, M.M. establece una diferenciación al final de la cita al omitir a las mujeres latinoamericanas, quienes, a pesar de los obstáculos, han logrado acercarse a un ámbito letrado masculinizado para disputar un lugar en la escritura poética, reconfigurando ese espacio a través de una presencia activa.

En vista de esto, por un lado, M.M. funciona como una máscara que le permite a María Monvel, la poeta, intervenir en los relatos hegemónicos que relegan a las mujeres a un lugar subalterno en el ámbito intelectual. Por eso, como señala Diego Vélez, "la personificación, el otro (personificado) puede o debe lo que yo no puedo o debo. Así vista, la personificación es una forma de ampliación, mejor de expansión" (22). La prologuista se convierte, entonces, en una voz que abre nuevas posibilidades de expresión y acción que, de otro modo, no serían posibles, ya sea por temor a la censura o a las consecuencias sociales. Ahora bien, a pesar de esta apertura, la autora también recurre a operaciones de posicionamiento indirectas, puesto que confrontar manifiestamente la autoridad oficial podría suponer un riesgo para su rol como escritora. En otras palabras, la *autoría fuerte* de M.M. igualmente coexiste en la ambivalencia de la antología con una *autoría denegada*, lo cual implica que las autoras niegan su capacidad para escribir debido a la amenaza de transgredir los discursos dominantes, acercándose incluso a una estrategia de falsa modestia (Doll 74-75). Por lo tanto, la prologuista adopta una postura de aparente humildad en cuanto a sus facultades escriturales para poder participar en el espacio literario. Así, retomando la cita previamente analizada, en la que M.M. propone que alguien más debiese analizar por qué hay tantas poetas en América, y si ello representa un avance o retroceso de la civilización (9), no solo se evidencia una vicarización de la escritura, sino también un enmascaramiento. Y es que, al formular la interrogante de manera que parezca una invitación para que otra figura más "legitimada" la responda, la autora mantiene una distancia crítica y suaviza su intromisión en un campo que no está asegurado para las mujeres.

A su vez, la actitud de modestia que asume M.M. frente al ejercicio de la escritura puede relacionarse con su escenificación como una lectora precaria. Esta representación constituye una táctica autobiográfica, en la que las escritoras se presentan como sujetos vulnerables que recurren constantemente a la autoinstrucción, al no tener acceso a la educación pública ni ser reconocidas como sujetos jurídicos y políticos (Amaro 71). Por ello, las mujeres reflejan en la narración las complicaciones que enfrentan al escribir, ya sea justificando ciertas "limitaciones" en su capacidad expresiva o apelando a recursos que les posibilitan mitigar esas dificultades. Este último caso corresponde a M.M., pero, más que una falta de conocimiento sobre la poesía, la precariedad tiene que ver con cómo, en su posición de autora, se ve en la necesidad de reafirmar continuamente su saber. Por lo mismo, si bien se señaló que la prologuista se concede a sí misma el permiso para referirse

a la escritura de mujeres, resulta significativo que primeramente desvíe su atención hacia la poética de las españolas antes que hacia la de las latinoamericanas:

> Refiriéndonos exclusivamente a las escritoras de lengua castellana, podemos afirmar que España tiene algunos grandes poetas, pero son muy pocos. Fuera de Santa Teresa en el siglo diecisiete, Rosalía de Castro en el diecinueve, y en el nuestro Cristina de Arteaga, que, luego de publicar un libro de adorables poemas, se metió a un convento, finalidad tan española como encantadora, las mujeres de España no escriben versos. (9)

De este modo, M.M. enfatiza su amplio discernimiento cultural y literario al evocar a importantes mujeres que se dedicaron a las letras en España. Es por ello que la prologuista construye una autoridad crítica que la sitúa como una figura plenamente competente e instruida para analizar la producción literaria de las escritoras de aquel país, pues evidencia una profunda comprensión de la historia y de las contribuciones que algunas de ellas realizaron a la poesía. En consecuencia, las reiteradas apelaciones de M.M. a su bagaje cultural y su manejo del canon poético español le permiten, además, justificar su intervención y reforzar la legitimidad de su voz como intelectual dentro del ámbito letrado latinoamericano. Por ende, estas tácticas de enmascaramiento son "una manera de enfrentarse, como se dice comúnmente, o de adoptar una figura (buena o mala) a partir de las ventajas y desventajas provistas por la posición que se ocupa en el 'juego' literario, o más generalmente, artístico" (Meizoz 14). De ahí que la configuración de estas distintas facetas, posturas y discursos forman parte de un conjunto de recursos estratégicos que M.M. utiliza para asegurar el reconocimiento de su autoría en el ámbito literario.

Así, ya sea a través de operaciones directas, donde M.M. intercede activamente para transformar los relatos dominantes sobre la escritura de mujeres, o indirectas, en las que oculta sus propios andamiajes, se hace evidente —como señala María Inés Zaldívar— que "la autora tiene conciencia de que la palabra escrita tiene un poder que permite hacerse escuchar y, más aún, el poder de la palabra escrita (…) sirve para decir y ser escuchada" (26-27). En este sentido, la escritura se convierte en una herramienta de posicionamiento y visibilidad, pues hace posible que M.M. reclame un lugar en el diálogo cultural y, al mismo tiempo, articule una voz autoral capaz de interpelar los discursos predominantes. Ahora bien, cabe preguntarse si las biografías y los poemas que antologa María Monvel también representan la imagen intelectual y profesional que M.M. conforma de las poetas latinoamericanas en el prólogo.

ENMASCARAMIENTO Y FISURAS TEXTUALES

María Monvel es la sexta poeta que la antologadora incluye en *Poetisas de América* y, a diferencia de las demás escritoras, su presentación tiene una singularidad: es la única (auto)biografía que incorpora una cita con las palabras que Gabriela Mistral le dedicó a

mediados de los años veinte.[8] Estas, además, fueron previamente recogidas en *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (1925), una colección antológica realizada por la Editorial Cervantes que, en el volumen LI, reunió la producción poética de la autora.[9] Un gesto de esta clase comprende una máscara, pues María Monvel escoge deliberadamente ese discurso para proyectar una concepción particular de su autoría como poeta. Según Jérôme Meizoz, el autor en su obra literaria conforma una imagen de sí mismo destinada al público, la que se conserva como una representación de su figura; por ello, el texto es un medio donde permanece en el tiempo la construcción que un escritor elabora de su propia identidad (12-13). Así, la antologadora, al apoyarse en el comentario de Gabriela Mistral, articula una determinada visión de cómo desea que se comprenda y subsista el perfil de María Monvel en el espacio público y en la historia literaria: "La mejor poetisa de Chile, pero más que eso: una de las grandes poetisas de nuestra América, próxima a Alfonsina Storni por la riqueza del temperamento, a Juana por la espontaneidad. Empecé por admirarla y he acabado por quererla. Me vino su estimación de aquella clara honradez artística suya" (115). Por ende, la intervención de Gabriela Mistral destaca a la poeta como un personaje influyente en el panorama de las letras, al resaltar su trayectoria en el escenario nacional y latinoamericano, lo que la sitúa a la par de otras escritoras ampliamente reconocidas por su labor creativa (y que igualmente forman parte de la antología). Gracias a este respaldo simbólico, María Monvel articula una imagen profesional de su faceta como poeta, ya que su reconocimiento se basa en las actividades formales dentro del campo literario.

No obstante, así como la integración específica de ciertos elementos en la antología opera como un enmascaramiento, también la omisión de algunos de estos puede tener el mismo efecto. En este contexto, la afirmación de Gabriela Mistral que cierra la (auto) biografía de María Monvel en la obra es la siguiente: "Llena de elegancia interior, la elegancia que viene de la flexibilidad del espíritu. Exenta de hieratismo. Lejos del Escriba y de la Isis egipcia, para bien de su estrofa viva" (116). Sin duda, se trata de una valoración favorable de la poeta por parte de su compañera, dado que exalta su escritura como una lírica natural y auténtica. Pero, al comparar el prólogo de la compilación de la Editorial Cervantes, se advierte que la antologadora María Monvel prescinde en *Poetisas de América* de una parte significativa del discurso de Gabriela Mistral que sí está en el primer

---

8 Si bien Gabriela Mistral no redactó específicamente estas palabras para *Poetisas de América,* en una carta fechada el 15 de mayo de 1935 expresa que aún le debía a María Monvel un comentario crítico sobre su segunda antología, *Sus mejores poemas* (1934): "Todavía no cumplo a María ese comento de 'Sus mejores poesías' (...) Lo haré, siendo el mal crítico que soy, por gusto de decir de ella" ("Carta", 6).

9 Este texto fue publicado en Barcelona, durante el viaje que María Monvel realizó a Europa junto con su marido, el crítico y educador Armando Donoso, entre 1925 y 1926.

texto: "Es menos conocida de lo que merece; está, repito, entre las grandes manejadoras felices del verso castellano (…) En América los mejores la han celebrado; en España la celebrarán los mejores también" (9). De este modo, aunque Gabriela Mistral subraya la prominencia de la autora y la calidad de su poesía, también manifiesta que carece de la visibilidad que debería tener en Latinoamérica y Europa. Por ello, la desfiguración del comentario de Gabriela Mistral presente en la colección española resulta notoria, pues una caracterización de ese tipo se opone al enfoque que sostiene María Monvel en su propia antología, donde reivindica a las escritoras como importantes exponentes de la poética del continente. De ahí que "[máscara y persona] son medios para la exhibición de un nuevo rostro por cuya boca resuena la personificación. Representando, doblando y re-creando gestos y comportamientos que le son extraños al portador, pero que asume y, finalmente, le pertenecen" (Vélez 13). En este sentido, la antologadora modifica las palabras de Gabriela Mistral (la máscara) en función del perfil profesional que pretende establecer de la poeta María Monvel (la personificación), quien, a la vez, adopta la nueva imagen que se proyecta sobre su figura.

Sin embargo, la elección de poemas que incluye María Monvel en su sección dentro de la antología constituye un caso diferente, ya que, en una primera instancia, parecen distanciarse de la anterior perspectiva (auto)biográfica y de la visión de M.M. en el prólogo, puesto que estos no expresarían un cuestionamiento directo de los discursos oficiales, sino que, por el contrario, se "ajustarían" a ellos. Por eso, algunos textos como "Mi hija juega en el jardín", "Berceuse", "Mi pensar inocente" o "El hijo pródigo" reproducen estereotipos históricamente asociados con lo femenino: la emotividad, la emocionalidad, el cuidado, la maternidad, la abnegación y la idealización del amor. Un ejemplo de ello es el poema "Niños", en el que la autora describe a una hablante lírica que lee cuentos para un grupo de infantes: "Las niñas prefieren los cuentos de amor / Y los niños otros cuentos más amables, / Y gustan así, de guerras y viajes, / De astucia, de ingenio y de oro escondido. / Las niñas exigen descripciones de trajes, / Los niños que el ogro resulte vencido" (117). Así, en estos versos se establece una distinción explícita entre los gustos de los menores, vinculados a los roles tradicionales de género, ya que, mientras las niñas se relacionan con la sensibilidad y la belleza, los niños se identifican con la valentía y el heroísmo. Pero, al mismo tiempo, también incluye textos como "Interior", donde tensa abiertamente el relato hegemónico: "La vida plena en mi alma / y el corazón descontento. / Lograda, en puño nervioso / la felicidad sostengo. / Mis hijos ríen en coro… / y el corazón descontento. (…) / Los dedos que mis mayores / hilo en la rueca tejieron, / maltratan mi corazón, / mi corazón descontento!" (133-134). De esta manera, la familia, la maternidad y las tradiciones, que se consideran suficientes para alcanzar la prosperidad, no satisfacen a la sujeto poética y, más bien, dan cuenta de una oposición entre lo que se espera de ella (el exterior) y el dolor que siente (el interior).

En este marco, es posible plantear que la selección poética realizada por María Monvel, más que una simple adecuación a las narrativas dominantes, constituye un

camuflaje de su propia autoría como antologadora, pero también como poeta. Debido a que, según Lorena Amaro, "[e]n las autoras (…) predomina la aceptación de los papeles preestablecidos; sin embargo, se interroga o se tuerce el relato hegemónico, patriarcal, planteando **fisuras textuales** que finalmente permiten a las autoras afianzarse en el papel de escritoras" (69-70).[10] Por consiguiente, María Monvel se ciñe en *Poetisas de América* a una doble operación: enmascara tanto su discurso como la figura y la poesía de las autoras recopiladas bajo los roles que se les han asignado a las mujeres en una cultura patriarcal y, en ese mismo espacio, introduce elementos que subvierten y cuestionan dichas estructuras. Un caso similar al encubrimiento de la poeta María Monvel es el de Gabriela Mistral, primera escritora compilada.[11] Ya en el prólogo, M.M. advertía que la selección de sus textos había sido intervenida: "Gabriela Mistral nos ha mandado sus últimos poemas, tocados con el gorro frigio de esa suprema liberalidad. Sin embargo, tiene demasiado talento para caer en el lugar común y aún vistiendo la insignia del siglo, es ella siempre" (12). Vale decir, los poemas que Gabriela Mistral envió para la producción de la antología abordaban temáticas más disruptivas, pero no fueron incluidos, con el fin de preservar la imagen idealizada de la poeta, construida desde una mirada patriarcal y masculina.[12]

Así pues, varios de los textos que la antologadora presenta de Gabriela Mistral también se vinculan con temas tradicionalmente asociados a lo femenino, como la crianza, los niños, el sufrimiento amoroso y la devoción religiosa. Tal es el caso de "El amor que calla", "Hablando al padre", "Amo amor" y, asimismo, los versos de "Meciendo": "El mar sus millares de olas /mece, divino. /Oyendo a los mares amantes, / mezo a mi niño. (…) /Dios Padre sus miles de mundos /mece sin ruido. /Sintiendo su mano en la sombra

---

10 La negrita es mía.

11 El vínculo entre María Monvel y Gabriela Mistral precede a la publicación de *Poetisas de América*. La primera conexión se da en 1915, cuando en el segundo número de *Figulinas*, revista de Eugenio Labarca y Mario Benavente, se publica el poema "Poeta de ojos azules" de María Monvel. Ese mismo año, desde Los Andes, Gabriela Mistral se dirige a través de una carta a Eugenio Labarca para felicitarlo por los avances de la revista y le comenta: "¿Quién es María Monvel? Me gusta: es sencilla y emocionada" ("Epistolario", 271). Desde entonces, Gabriela Mistral desarrolla una cercana amistad con María Monvel y que se extenderá también a su futuro esposo Armando Donoso. Sin embargo, estos lazos se quiebran cuando, siendo cónsul en Madrid, les envió una carta en la que emitía una dura crítica hacia el pueblo español, misiva que fue filtrada y provocó numerosas reacciones en su contra, tanto en la prensa nacional como entre los miembros de la colonia española en Chile (Carvajal 156-157).

12 Aunque se revisó la correspondencia que Gabriela Mistral intercambió con el matrimonio Monvel-Donoso, no se encontraron indicios de que la autora le hubiese enviado una selección de poemas para la antología. De hecho, tampoco se halló información similar respecto de las demás poetas incluidas en el texto. Hasta ahora, puede considerarse que fue únicamente María Monvel quien escogió los poemas de la obra.

/mezo a mi niño" (41). De este modo, en el poema de Gabriela Mistral se configura una imagen vinculada al cuidado, a través del gesto de acunar a un niño y del recurso de la figura divina como fuente de protección, pero no se plantea necesariamente una relectura crítica de los roles establecidos. No obstante, es en la biografía que María Monvel elabora de esta poeta donde las fisuras textuales se hacen más visibles:

> Única, absoluta, compleja, sola, múltiple, Gabriela Mistral, es la poetisa más grande que ha producido América y la más grande de todos los tiempos en lengua castellana (…) Si tiene defectos, que los debe tener, son como las manchas del sol, invisibles, en razón de su masa luminosa. Por lo que a ella toca, renunciamos a todo juicio que sería pretensión inútil; la acatamos sencillamente como al más puro y excelso talento que han producido las tierras de América. (13-14)

Por un lado, al describir a Gabriela Mistral como "única", "absoluta" y "sola", María Monvel replica los discursos oficiales que presentan a la poeta como una figura de carácter excepcional, esto es, fuera de lo común y en contraposición con cualquier vínculo e identificación con otras escritoras. En cambio, cuando la caracteriza como "compleja" y "múltiple" e, incluso, al mencionar con sutileza que posee "defectos", María Monvel desmitifica la imagen autónoma y elevada de Gabriela Mistral, pues demuestra que su identidad autoral no puede reducirse a definiciones fijas, sino que contiene diversos matices y contrastes. Dentro de esas facetas, la antologadora sitúa a Gabriela Mistral como una autora profesional, cuya influencia ha alcanzado tanto el ámbito nacional como internacional, logrando así disputar un lugar en un espacio literario mayormente masculino. Sin embargo, a pesar de este enmascaramiento que singulariza a Gabriela Mistral como "la poetisa más grande", María Monvel no totaliza su autoridad, pues, a lo largo de *Poetisas de América*, les otorga esa misma posición e influencia a otras escritoras. Por ejemplo, al referirse a Delmira Agustini, la compiladora afirma que "se convirtió en fanal, para todas las mujeres que después de ella, han manejado el verso" (50); además, considera a María Eugenia Vaz Ferreira como "uno de los más finos cantores que ha tenido América" (63) y, en términos similares a los que emplea para representar a Gabriela Mistral, destaca a Juana de Ibarbourou como "una de las más excelsas poetisas de América" (94). Es así que, mediante estos juegos discursivos que muestran y ocultan, María Monvel reconfigura la noción tradicional de autoridad al subvertir las normas canónicas, pues presenta a todas las autoras como las más grandes del continente.

Ahora bien, hay dos perfiles en los que coexisten, de manera particular, los andamiajes que responden a lo femenino y las tácticas para liberarse del relato hegemónico, elementos que también se replican en el resto de las autoras antologadas. En primer lugar, Alfonsina Storni, cuarta poeta recopilada, es presentada por María Monvel a través de una dualidad biográfica: "Extraño caso de mujer que piensa tanto como siente, Alfonsina Storni es sin duda la mejor poetisa argentina y una de las mejores de América. Extraordinariamente intelectual, su verso es puro y culto, de una gran sencillez que es al mismo

tiempo una suprema elegancia" (73). Por una parte, la antologadora le atribuye a Alfonsina Storni y su producción literaria características tradicionalmente masculinas, como la racionalidad, la inteligencia y el dominio técnico y formal del lenguaje poético; pero, al mismo tiempo, le asigna cualidades relacionadas comúnmente a lo femenino, como la sensibilidad, la simplicidad y la delicadeza. Sin embargo, aunque la configuración de estos aspectos pareciera estar en un plano idéntico, sin que uno desplace al otro, en realidad, para que sea posible representar la intelectualidad de Alfonsina Storni, María Monvel debe encubrir la asunción de su profesionalismo situándolo exclusivamente como una facultad de la primera esfera. En este sentido, "las mujeres que aspiran a la masculinidad pueden adoptar la máscara de la femineidad para evitar la angustia y las represalias que temen de los hombres" (Rivière 219). Así, el enmascaramiento funciona como una estrategia para camuflar las intervenciones no autorizadas de las mujeres dentro de un marco dominante, por lo que la ambigüedad de las normas de género en la biografía de Alfonsina Storni permite el reconocimiento de su autoridad intelectual sin poner en peligro su posición dentro del campo literario.[13]

No obstante, al contrario de la selección poética de María Monvel y Gabriela Mistral, los textos compilados de Alfonsina Storni desestabilizan directamente las narrativas oficiales y los enmascaramientos de la femineidad. Esto se evidencia en poemas como "Pudiera ser", "Oveja descarriada", "Tú me quieres blanca" y "Parásitos". Precisamente, en este último texto que María Monvel elige, Alfonsina Storni realiza una crítica de la imagen tradicional de Dios: "Jamás pensé que Dios tuviera alguna forma. / Absoluta su vida; y absoluta su norma. / Ojos no tuvo nunca: mira con las estrellas. (…) /Lengua no tuvo nunca: habla con las centellas. / Te diré, no te asombres: / Sé que tiene parásitos: las cosas y los hombres" (86). De esta manera, la poeta arremete contra la supuesta universalidad, singularidad y absolutismo de la figura y autoridad de Dios, describiéndolo, en cambio, como un ser imperfecto al estar contaminado y corrompido por la hegemonía de su propia creación masculina. Considerando esto, es posible concebir una *agency* tanto en María Monvel como en Alfonsina Storni, ya que las decisiones compilatorias con las que la primera construye biográficamente a la segunda, junto con la escritura poética de esta, permiten reelaborar la complejidad de la autoría de las mujeres. Por lo tanto, a través de estas operaciones de enmascaramiento, el yo tiene la capacidad de replicar, de hablar de vuelta, y reclamar su posición como sujeto (Smith en González 225). Así, la poesía que selecciona María Monvel se convierte en el espacio desde el cual la representación de Alfonsina Storni resiste al discurso dominante y despliega una voz crítica que lo interpela.

---

[13] Monvel recurre también a este juego de la forma masculina y femenina al referirse a Luisa Luisi, María Eugenia Vaz Ferreira y María Rosa González, a quien define como un "auténtico poeta, no habría podido dejársela fuera de esta antología" (201).

Por otra parte, el último perfil distintivo corresponde a la quinta poeta incluida en *Poetisas de América*, Juana de Ibarbourou.[14] Al respecto, M.M. comenta sobre ella en el prólogo: "La propia Juana de Ibarbourou ha evolucionado violentamente, pretendiendo abandonar su graciosa frescura, su encanto coquetuelo y mimoso, por el dislocado andar de las huestes modernistas" (12). De este modo, la autora reconoce el progreso poético más complejo y disruptivo de Juana de Ibarbourou, pero "reprocha" su intento de apartarse de las concepciones establecidas de género. Este enmascaramiento le permite a M.M. evidenciar cómo la poeta rompe con los patrones convencionales de sensibilidad y dulzura que se les atribuyen a las mujeres de la época. Asimismo, María Monvel también encubre a Juana de Ibarbourou en su respectiva biografía bajo la articulación de una imagen tradicional y, por supuesto, omitiendo el comentario de M.M. sobre su evolución poética: "Juana tiene entre los labios el acento de la esposa casta y perfecta, limpia de pensamientos y plena de fuerte sensualidad. Sin haber pretendido quizás, sino dar ingenua libertad a sus pensamientos exquisitos, se ha convertido en una de las más excelsas poetisas de América" (93-94). En este contexto, la asunción de la escritura se propone como un acto ingenuo, llevado a cabo sin querer por parte de una poeta que parece encarnar todos los atributos de la femineidad al ser descrita como una mujer pura, inocente y modesta.[15] Sin embargo, esa "fuerte sensualidad" de Juana de Ibarbourou tuerce las expectativas dominantes porque implica una expresión activa de los deseos y la corporalidad en el espacio público.

En esta línea, de modo similar a la biografía de Alfonsina Storni, el gesto de María Monvel de ocultar la figura transgresora de Juana de Ibarbourou bajo signos de ingenuidad puede entenderse como una táctica para proteger su autoría. Esto se debe a que, como sostiene Joan Rivière, la máscara es una actuación intelectual en la cual las mujeres se disfrazan de inocencia para poder alternar entre actividades entendidas como masculinas y femeninas (221). Por tanto, María Monvel intenta equilibrar las dos construcciones identitarias de Juana de Ibarbourou en la antología: una que se adecúa a las normas aceptadas para su rol como mujer y escritora y otra que asume características que no se consideran propias de lo femenino, ambas necesarias para posicionarse en el campo literario. Pero,

---

[14] Existen datos que posibilitan un mayor entendimiento de la relación entre Juana de Ibarbourou y María Monvel. Tras la publicación de *Fue así*, segundo poemario de esta última autora, Juana de Ibarbourou le escribe para felicitarla por su nuevo libro y, más tarde, publica uno de los poemas en *La Democracia* de Uruguay (Concha Cruz 28-29). Además, María Monvel le envía una carta a Miguel de Unamuno, cuya fecha se desconoce, en la que alude a su cercanía con la poeta para establecer un contacto con el filósofo español: "Aun cuando soy chilena y Juana de Ibarbourou es uruguaya nos une una vida amistad. Por ella y porque conozco el juicio que le han merecido a Ud. sus versos, me atrevo a enviarle el mío" (1).

[15] Esta táctica también es utilizada en el perfil de Norah Lange, al señalar que "canta a pesar de no querer cantar, y rima a pesar suyo" (187), y en el de Mariblanca Sabas Alomá, de quien afirma: "Mariblanca se ha convertido como en broma, en una notable poetisa" (193).

nuevamente, será en la selección poética realizada por María Monvel donde se rompen estas configuraciones estereotípicas en torno a la autora. Tal es el caso de "Rebelde", "Fugitiva" y, especialmente, "Mujer", texto que ofrece una profunda crítica de la estructura patriarcal: "Si yo fuera hombre, ¡qué hartazgo de luna, /de sombra y silencio me había de dar! (…) / Si yo fuera hombre, ¡qué extraño, qué loco /tenaz vagabundo que había de ser! (…) / Cuando así me acosan ansias andariegas/ ¡qué pena tan honda me da ser mujer!" (103). De esta manera, la sujeto poética no reniega de su condición de mujer; más bien, su malestar surge de la diferencia entre la autonomía que experimentan los hombres y las limitaciones que ella enfrenta con relación a su género para desarrollar libremente su propia vida.

Por consiguiente, María Monvel no solo enmascara estratégicamente su propia figura como poeta, sino que también utiliza esta misma táctica para encubrir a las demás escritoras compiladas, tanto en sus biografías como en la selección de sus poemas. Al hacerlo, la antologadora construye una suerte de enmascaramiento colectivo, dado que resguarda sus autorías bajo la adecuación de los relatos dominantes, mientras reinterpreta la posición que se les ha asignado como autoras en el espacio intelectual. Esta operación, como se analizará a continuación, le permite a María Monvel inscribir a las poetas en una tradición literaria de mujeres latinoamericanas, en la que pueden afirmar la singularidad de sus voces, a la vez que se reconocen en una historia compartida.

CONTRADISCURSOS Y GENEALOGÍA DE MUJERES

A lo largo de *Poetisas de América*, múltiples son las operaciones de autorización que emplean M.M. y María Monvel para (re)configurar, biográficamente y a partir del uso del enmascaramiento, los significados de una identidad, un espacio y una representación que históricamente se les ha negado a las mujeres. Desde esta perspectiva, en la obra se identifican principalmente tres contradiscursos, que se complementan entre sí, y que tienen que ver con "la conformación de un aparato crítico transgresor/ cuestionador-femenino y disidente del oficial falogocéntrico por no ser [las mujeres] personajes oficialmente invitados a participar en el oficio de las letras, se estructura como otra estrategia contra la segregación del estado patriarcal" (Alvarado 42). En otras palabras, desde una posición marginal en el campo literario, las escritoras articulan discursos que, lejos de ser una simple alternativa a los relatos oficiales, se oponen a ellos, desafiando las normas canónicas y, al mismo tiempo, visibilizando sus voces.

Por tanto, el primer contradiscurso, previamente analizado con M.M. en el prólogo y algunas de las poetas antologadas, consiste en el cuestionamiento de la etiqueta de sensibilidad y emocionalidad que se les otorga a las autoras, para destacar, en su lugar, el profesionalismo que las representa. Así, resulta significativa la descripción biográfica que María Monvel elabora de Luisa Luisi, séptima poeta compilada: "Crítico y poeta, Luisa Luisi es uno de los cerebros femeninos que más honra al Uruguay. Ha publicado varios

libros, en los que deja ver su sólida cultura y sus talentos de poeta" (135). De esta forma, María Monvel sitúa a la poeta como una autora intelectual, pues resalta su compromiso con el oficio de la escritura y su aguda inteligencia. Sin embargo, en este juego de ocultamientos, al masculinizar el rol de crítica y poeta de Luisa Luisi, la antologadora desplaza la noción de profesionalismo hacia un discurso tradicional; pero, al referirse a ella como un "cerebro femenino", reubica de inmediato su autoridad desde una posición transgresora.

El segundo aspecto que aquí interesa está relacionado con la dificultad de las mujeres para acceder al ámbito literario. De acuerdo con Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, uno de los desafíos más complejos que experimentan las escritoras es la *ansiedad hacia la autoría*, pues, mientras la lucha de los autores es producir una obra que enfrente a sus figuras paternas, el miedo de ellas es no poder crear ni ingresar al espacio letrado (63). De manera que la principal inquietud de una escritora es ser reconocida como tal y lograr la validación de su voz y de su obra. En este sentido, el contradiscurso de María Monvel consiste en el acto de afirmar la existencia de las mujeres como autoras y en mostrar cómo han disputado una posición en una tradición literaria masculina. Es así como, en la biografía de María Eugenia Vaz Ferreira, la tercera poeta antologada, la compiladora señala: "Interesante 'caso' de mujer, de letras, esta uruguaya, que a pesar de haber nacido en 1880, tiene en sus versos todo el acento libre de la mujer nacida en pleno siglo veinte" (63). Por una parte, cuando María Monvel describe a la autora como una singular "mujer, de letras", el uso de la coma separa y enmascara ambas categorías, sugiriendo que son discordantes; pero, a la vez las une, lo que muestra cómo las mujeres también pueden desenvolverse en lo que M.M. consideraba una "profesión tan masculina como las letras" (10) y así desestabilizar el carácter masculinizado del campo literario. En esa misma línea, la antologadora menciona que, si bien en el siglo XIX la intervención de las mujeres en el panorama artístico era reducida, María Eugenia Vaz Ferreira desafió las convenciones históricas y culturales al irrumpir en ese panorama como escritora. De hecho, al compararla con las mujeres del siglo XX, María Monvel evidencia que la poeta encarna una modernidad propia de dicha época, vinculada a la creciente participación femenina en el espacio público.

Finalmente, el último contradiscurso remite a la transgresión de la autoridad canónica, que deja de sostenerse en una estructura patriarcal para rearticularse como una forma de autorización entre mujeres, es decir, de una autora a otra autora. Así, resulta importante que, en la biografía de María Monvel, el comentario de Gabriela Mistral la relaciona con otras escritoras —como Juana de Ibarbourou, mencionada anteriormente—, pero especialmente con Alfonsina Storni: "Dije que su temperamento era rico como el de Alfonsina. Sí, todos los motivos humanos: la tierra, 'el paisaje', el amor, la coquetería también, la maternidad, el juego" (115-116). De esta manera, vincula la figura de ambas autoras porque poseen una subjetividad compleja, con múltiples matices desde los que pueden escribir. Por ello, se trata de un gesto en el que Mistral inscribe a María Monvel y a Alfonsina Storni en un linaje poético de mujeres, pues las instala como referentes

autorales. A la par, no pasa inadvertido el hecho de que María Monvel, al "cederle" la palabra a Gabriela Mistral para configurar su (auto)biografía, también la posiciona como un agente discursivo con la capacidad y autoridad de ofrecer un análisis profundo. Considerando esto, "la autobiografía traza sus orígenes hasta y a través de la madre, y no en contra de ella, cuya presencia se ha suprimido para posibilitar la emergencia del contrato simbólico" (Smith 102). De ahí que la legitimación de las autoras se establece de un modo distinto: mediante una red de apoyo entre mujeres que valorizan sus producciones artísticas desde una perspectiva intelectual y, en consecuencia, se afirman como sujetos críticos.

En este marco, la construcción de las autoras, que transita mediante la vía de la madre, presenta dos características en *Poetisas de América*: primero, sus identidades se conforman de manera colectiva. Con base en esto, M.M. indica en el prólogo: "Con no ser muchas tampoco, hay en España más novelistas que poetisas, hasta el extremo de ser sumamente raro que firme un poema una mano femenina, mientras que en nuestra América las poetisas forman legión" (9). Así, por un lado, M.M. expone una crítica a la escasez de voces literarias de mujeres en España, señalando sus dificultades para representarse como un grupo, debido a que aún no han logrado una participación plena en la creación de discursos culturales. En contraste, la prologuista evidencia la amplia y numerosa presencia de escritoras en el panorama literario latinoamericano, por lo que reclama para ellas un espacio de visibilidad; y, además, da cuenta de una organización de mujeres que se estructura en torno a la unión y la fuerza comunitaria, de modo que la voz de cada poeta refuerza y amplifica la de las demás. Por consiguiente, las escritoras se integran en una subcultura literaria con una historia propia, que se vincula y la vez se distingue de la tradición dominante masculina (Showalter en Gilbert & Gubar 64). Vale decir, las autoras se constituyen en una esfera con sus propios códigos, valores e intereses, y así forjan una tradición literaria particular que se contrapone a la oficial, al no encajar en ella ni ser integradas; pero, al mismo tiempo, tiene la posibilidad de relacionarse con ella, dado que sus textos están atravesados por las normas y expectativas socioculturales de su contexto.

En este punto, se advierte la segunda característica dentro de las representaciones biográficas que rompen con el lenguaje del padre y es que, así como la tradición literaria de las escritoras se adhiere a una identidad colectiva en la antología, también involucra una singularización de sus autorías. Justamente, se trata de una configuración genealógica de las mujeres que, de acuerdo con Alejandra Restrepo, constituye "un ejercicio de síntesis de la experiencia de un sujeto diverso y que se multiplica, un sujeto con una voz colectiva y a la vez polifónica" (37). De esta manera, coexisten diferentes voces y expresiones en la pluralidad de la subcultura literaria de las autoras. En tal sentido, M.M. igualmente elabora una historia poética de mujeres mediante la exposición de distintas figuras que fueron clave en el contexto cultural y social de América Latina. Para ello, la prologuista destaca la influencia de la escritora francesa Mathieu de Noailles y la poeta uruguaya Delmira Agustini, quien, según se señaló, igualmente es parte de las autoras compiladas:

> La Agustini, cualquiera que sean sus defectos, tiene el indiscutible mérito de su fuerte personalidad. Su valentía equivale al de una Carlota Corday de las trabas morales, y carece en absoluto de influencias. Ella y la condesa Mathieu de Noailles, han sido, sin duda, los dos grandes modelos que ha tenido en América la poesía femenina. Adaptables, cada cual, a los distintos temperamentos, sólo divisibles en dos grupos: sensualidad de todos los sentidos, correspondiente a madame de Noailles, y sensualidad exclusivamente erótica correspondiente a la Agustini.[16] (11)

Así pues, M.M. sitúa a ambas escritoras como figuras de autoridad al ser referentes de la poesía del continente, lo cual implica que sus trayectorias y obras operan como los cimientos sobre los que se edifica la escritura de las demás mujeres. Precisamente, la prologuista les otorga ese lugar debido a que las dos desafiaron abiertamente las reglas y convenciones sociales de su época. No obstante, es especialmente Delmira Agustini quien recibe una descripción más extensa dado su carácter único y firme, y por la construcción de una poesía con temáticas como la sexualidad, el cuerpo y el deseo; dimensiones que, tal como se planteó en el perfil de Juana de Ibarbourou, transgreden el espacio público. Por lo tanto, la búsqueda de la existencia de precursoras que cuestionen las estructuras de poder se relaciona con la demostración de que es viable una resistencia frente a la autoridad literaria patriarcal (Gilbert & Gubar 64). De ahí que la posibilidad de encontrar a una antecesora supone un ejemplo de rebelión contra los relatos hegemónicos, por lo que las escritoras recurrirán a otras compañeras con las que se puedan identificar en la disputa por la legitimación de su autoría.

A partir de las grandes modelos de América Latina, la condesa Mathieu de Noailles, referente europeo por excelencia, y Delmira Agustini, M.M. traza líneas de influencia de una mujer a otra, por lo que destaca a Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni como continuadoras de esa herencia literaria: "Reconocido ascendiente de la primera, tiene Juana de Ibarbourou con su amor a la luz, a las plantas, a ciertos roces suaves, al color, al perfume, a la vida misma bajo todos sus aspectos, y un mucho de la segunda, la Storni, que apenas ve o siente nada fuera del amor, un amor más intelectualizado, pero en la misma forma exclusivo" (11). Gracias a ello, M.M. articula un espacio común de representación en el prólogo, previamente inaccesible, donde las escritoras se interrelacionan a través de una

---

[16] Anna Bibescu-Bassarabia de Brancovenau (1876-1933) es el verdadero nombre de la autora, quien se casó a una edad temprana con Mathieu de Noailles, segundo hijo de los duques de Noailles. Nació en París, Francia, en una familia aristócrata rumana. Fue una figura prominente de principios del siglo XIX; además de su labor como poeta, ejerció como mecenas de arte, anfitriona en círculos literarios y diversos artistas retrataron su imagen, entre ellos Ignacio Zuloaga (1870-1945), quien pintó el célebre *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles* en 1913 (*Academia Colecciones*).

producción poética cuyas temáticas y estilos se transmiten y se valoran entre sí. Entonces, a diferencia del conflicto entre padres e hijos en la escritura masculina, las autoras reinterpretan sus figuras junto a la de sus compañeras de oficio, y no en oposición a ellas. Por consiguiente, M.M. construye una genealogía en *Poetisas de América* porque "la recuperación del vínculo simbólico con la madre y con las hermanas, y por extensión con las mujeres, y la resignificación de la relación entre ellas, representa una amenaza al orden cultural establecido" (Restrepo 34). De esta manera, la conformación de una tradición y una historia literaria reivindica la alianza, la autoridad y los roles de las mujeres desde una perspectiva que subvierte la norma oficial, lo cual permite la articulación de una red basada en la solidaridad y colaboración entre las autoras latinoamericanas.

CONCLUSIONES

En definitiva, a lo largo de *Poetisas de América*, María Monvel recurre a estrategias discursivas, como el uso de un yo (auto)biográfico y el enmascaramiento, para acercarse a un campo literario chileno y latinoamericano que, a fines del siglo XIX y principios del XX, excluía a las mujeres como participantes de la esfera cultural. Por lo tanto, a través de operaciones de posicionamiento directas, en las que configura un discurso autoral evidente, o de posicionamiento indirectas, en las que utiliza recursos sutiles e implícitos, la autora asume distintas identidades en el espacio público como antologadora, prologuista y crítica literaria gracias al empleo de seudónimos. A partir de estas posturas que provocan una ambigüedad en la antología, María Monvel (y M.M.) puede reconstruir las imágenes de las escritoras latinoamericanas, no solo proponiendo nuevas concepciones sobre sus figuras, sino también disputando aquellas que les fueron impuestas dentro de una estructura patriarcal. En este contexto, mediante el enmascaramiento de su propia autoría como poeta y la del resto de escritoras en la antología, ya sea en el prólogo, las biografías y la selección de poemas, la autora se adapta a las expectativas tradicionales de género mientras articula una representación intelectual y profesional de sus trayectorias.

Por consiguiente, las tácticas que utiliza María Monvel en la obra pueden interpretarse, en primer lugar, como un acto de visibilización pues, al reunir, nombrar y presentar a las poetas latinoamericanas, legitima la autoridad de sus voces y producciones literarias. Así, en segundo lugar, si bien la autora elabora un perfil biográfico único para cada una de las dieciocho poetas compiladas, al mismo tiempo propone una forma de autoría colectiva y crítica al delinear vínculos e influencias entre ellas, e inscribirlas en una tradición literaria de mujeres que se contrapone y subvierte el canon dominante, el cual las ignoraba y no reconocía la intelectualidad de sus figuras. De esta manera, la construcción de una genealogía y una historia literaria en *Poetisas de América* tiene que ver con la disputa y reivindicación de la presencia de las autoras en un espacio masculinizado, ya no como excepcionalidades, sino como una red compleja, múltiple y significativa.

BIBLIOGRAFÍA

"Zuloaga y Zabaleta, Ignacio. *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles*". *Academia Colecciones*, www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=1451. Consultado 7 abril 2025.

Aliaga, Sergio. "María Monvel, el misterio opaco de su silencio". *Poesía y prosa. María Monvel*. Editado por María Inés Zaldívar. Ediciones UC, 2022, pp. 11-17.

Alvarado, Marina. "Contra-tradición: prácticas críticas y desestabilizadoras de escritoras chilenas de principios del siglo XX". *Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, n°5, 2009, pp. 41-51.

Amaro, Lorena. "Vicarias, intrusas, rebeldes: construcciones de la autoría femenina en el tránsito entre siglos (XIX-XX)". *La pose autobiográfica: ensayos sobre narrativa chilena*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018, pp. 64-83.

Binns, Niall. "Treinta años de antologías poéticas en Chile (1944-1973)". *Anales de Literatura Chilena*, n°42, 2024, pp. 185-220.

Carrera, Julieta. "La literatura femenina de América: María Monvel". *Repertorio Americano*. 15 enero 1938, pp. 25-26.

Carvajal, Osvaldo. "La llegada de Marta Brunet a la Argentina (1939-1942): autogestión y estrategias de instalación". *Revista Chilena de Literatura*, n°108, 2023, pp. 143-171.

Concha Cruz, Alejandro. "Introducción". *Poemas. María Monvel*. Gráfica publicitaria Pirámide, 2012, pp. 13-57.

De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplemento Anthropos*, n°29, 1991, pp. 113-118.

Doll, Darcie. "Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XX y comienzos del XX". *Redes, alianzas y afinidades: mujeres y escritura en América Latina.* Compilado por Carolina Alzate y Darcie Doll. Ediciones Uniandes y Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2014, pp. 71- 84.

Editorial Cervantes. "María Monvel". *María Monvel. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Cervantes, 1925, pp. 5-11.

Galindo, Oscar. "Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX". *Estudios Filológicos*, n°41, 2006, pp. 81-94.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. "El contagio en la frase: la mujer escritora y la ansiedad por la autoría". *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Ediciones Cátedra, 1998, pp. 59-104.

González, Isabel. "La autoconstrucción del sujeto femenino: claves para el análisis". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n°47, 2003, pp. 225-248.

Meizoz, Jérôme. "¿Qué entendemos por 'postura'?". *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Traducido por Juan Zapata. Ediciones Uniandes, 2015, pp. 9-24.

Mistral, Gabriela. "[Carta] 1935 may. 15, España [a] María Monvel y Armando Donoso: [manuscrito] Gabriela Mistral". *Biblioteca Nacional Digital*, www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-553403.html

_____. *Epistolario. Cartas a Eugenio Labarca (1915-16).* Introducción y notas de Raúl Silva Castro. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1957.

Molina Núñez, Julio y Juan Agustín Araya. *Selva Lírica: estudios sobre los poetas chilenos*. Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917.

Monvel, María. "Carta de María Monvel a Miguel de Unamuno. Santiago de Chile, 19--?". *Repositorio Documental Gredos,* gredos.usal.es/handle/10366/20848

_____. *Poetisas de América*. Nascimento, 1929.

Restrepo, Alejandra. "La genealogía como método de investigación feminista". *Lecturas críticas en investigación feminista*. Coordinado por Norma Blázquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 23-42.

Richards, Constanza y Osvaldo Carvajal. "El papel de la revista *Para todos* (1927-1931) en el posicionamiento de Marta Brunet (1897-1967) y María Monvel (1899-1936) en el campo literario chileno de principios del siglo XX". *XVI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Santiago de Chile, 19-23 de agosto de 2024, Pontificia Universidad Católica de Chile, s/p.

Rivière, Joan. "La femineidad como máscara". *Athenea Digital*, n°11, 2007, pp. 219-226.

Silva Castro, Raúl. "*Poetisas de América*. La poesía femenina en América, por María Monvel". *Atenea*. Julio 1930, pp. 611-6113.

Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *Suplemento Anthropos*, n°29, 1991, pp. 93-105.

Vélez, Diego. *Los universos y la máscara. Las formas de enmascaramiento y la caída en abismo como estrategias narrativas*. Propuesta teórico-analítica. Universidad Tecnológica de Pereira, 2011.

Zaldívar, María Inés. "María Monvel, saeta vehemente: la construcción de un personaje y una obra de compleja simplicidad". *Poesía y prosa. María Monvel.* Editado por María Inés Zaldívar. Ediciones UC, 2022, pp. 19-37.