

Los tres cantos de Teresa Wilms Montt: transgresión de la Liturgia de las horas¹

Gabriela Jerez Garcés
Universidad de Concepción

El presente artículo tiene por objetivo desarrollar una lectura intertextual del poemario “Los tres cantos” de Teresa Wilms Montt. Para tal labor acudo a Julia Kristeva, quien se refiere a la intertextualidad considerando que “el significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto.” (Kristeva, 1981, 2: 66).

Desde esta perspectiva, la lectura que realizo vincula el análisis del texto a una tradición escritural específica, y se basa en aquella interacción de textos que viene a resultar, como señala la autora, el índice de la manera como un texto lee la historia y se inserta en ella (Cit. por Oelker, 2002: 51). Considero que el conjunto poético puede leerse como una reescritura del género salmo, ejercicio que se realiza respetando y subvirtiendo el referente modélico de la tradición católica denominado ‘Liturgia de las horas’; y cuya realización estaría motivada por la proximidad del espiritualismo de vanguardia a los discursos religiosos, de los que esta tendencia es profundamente crítica.

Bernardo Subercaseaux establece los factores que, desde su perspectiva, dieron cabida y nutrieron a la vanguardia literaria, que comenzó a gestarse desde principios del siglo XX. En su libro *Genealogía de la vanguardia en Chile (La década del centenario)*

¹ Este trabajo es la adaptación de una de las secciones de mi Tesis para obtener el grado de Licenciada en Educación con mención en Español en la Universidad de Concepción, titulada “La búsqueda espiritual en ‘Los tres cantos’ de Teresa Wilms Montt”, presentada en Marzo de 2008 y guiada por la Dra. Cecilia Rubio Rubio.

(1999?), desarrolla la tesis de que el momento de la modernidad, marcado por la voluntad de las nuevas tendencias, empieza a germinar en Chile hacia 1910. En esta década se habría manifestado el germen de la vanguardia en una reducida producción artística. Desarrollando ampliamente las instancias socioculturales de la década que describe, el autor despliega el análisis de una corriente estética que denomina *espiritualismo de vanguardia* (1999?: 56). Subercaseaux denomina así esta corriente al constatar que la escritora Inés Echeverría de Larraín, Iris, ofrenda su novela *Hora de queda* (1918), a los ‘espíritus de vanguardia’, vale decir, a los autores que comparten con ella la sensibilidad ante la vida, especialmente las mujeres aristócratas, que la han animado en sus búsquedas espirituales. De acuerdo con las conclusiones de Subercaseaux, esta corriente explicaría la temprana predisposición vanguardista de los artistas chilenos.

Los rasgos que definen el espiritualismo de vanguardia son específicos. En primer lugar, esta tendencia se basa en la idea de que la búsqueda espiritual y experiencia del alma constituyen el eje de la trascendencia humana y justifican la existencia.² Esta experiencia está próxima al campo de la religión y la mística, pero no puede encasillarse en él. Aun cuando algunas autoras escribieron poemas religiosos, derechamente católicos, como María Luisa Fernández, la mayoría se movía en un campo religioso ecléctico, cercano al cristianismo pero profundamente crítico de su ortodoxia y beatería.

El segundo libro de Teresa Wilms, *Los tres cantos*, se publicó en Buenos Aires en agosto de 1917, en dos ediciones sucesivas que se agotaron rápidamente. De la totalidad del texto sólo un tercio está constituido por el conjunto poético titulado “Los

² El autor no define con exactitud lo que entiende por ‘interioridad’ y ‘búsqueda espiritual’. Para el caso de este trabajo, cuando utilizo el término ‘interioridad’, me refiero básicamente a aquel espacio de conciencia en toda su amplitud y la orientación de las propias energías en ese espacio. La puesta en acción de esa orientación es la búsqueda espiritual.

tres cantos”. El resto de la publicación corresponde a unos ‘apuntes’ para una novela que se titularía “Del diario de Sylvia”. La diferencia de géneros literarios no obsta para que ambos textos conformen una sola publicación, hecho que puede tener importancia para la significación de los textos.

El conjunto está escrito en prosa poética, la que entiendo como un género intermedio entre la prosa y el verso, cuya característica principal es la intensidad semántica sostenida y no sujeta a la medida del verso, como la define Grandón (2004: 16). Esta preferencia por la prosa poética sugiere la vinculación del texto de Teresa Wilms Montt a la tendencia del espiritualismo de vanguardia, ya que por medio de ésta la poeta, al menos en “Los tres cantos”, desarrolla una escritura profundamente marcada por las vivencias del alma. La interioridad de la misma constituye el eje de su creación, y por medio de diversos mecanismos, el texto pretende develar la vida del espíritu, tal como lo sostiene Bernardo Subercaseaux (op.cit.: 41). Esta vinculación es la que guiará este análisis.³

El título “Los tres cantos” anticipa la estructura del texto en cuestión. El texto está constituido por tres grupos poéticos titulados “La mañana”, “El crepúsculo” y “La noche”⁴, que poseen como entradas los verbos ‘cantar’, ‘rezar’ y ‘llorar’, respectivamente. La permanente reiteración del modo imperativo y los soportes semánticos pueden sugerir la calidad invocatoria del texto. Esta cuestión puede abarcarse desde muchas direcciones. De todos modos, se observa que la poeta hace alusión o plantea la posibilidad de una vivencia claramente diferenciada en tres etapas o estados.

³ Nómez (2006) y Alvarado (2005), si bien sostienen que es la poesía el discurso literario que da espacio a la expresión de las mujeres de la época, analizan la obra de Teresa Wilms denominándola prosa poética. Subercaseaux (1999?) señala que Wilms utiliza el género prosa para su producción.

⁴ Desde ahora, me referiré a cada texto o apartado como ‘LTC’ (Los tres cantos), ‘LM’ (La mañana), ‘EC’ (El crepúsculo) y ‘LN’ (La noche).

El primer canto, LM, se organiza a partir del verbo “cantar” en función imperativa. La sujeto se manifiesta como una mujer desdoblada que habla y dirige el tránsito de su alma, y apela a ella en una especie de desvinculación, movilizándola a la contemplación del medio en que se sitúa, por lo que los párrafos se organizan por acumulación de objetos observados. La presentación de los objetos de contemplación se caracteriza por el ingreso, en el primer párrafo, de campos semánticos de la naturaleza (árboles, flores, agua, bosque), sin otorgar calificativos a estas categorías.

La acumulación prosigue con objetos de observación definidos de los que se resaltan algunas características específicas por medio de frases adjetivas. Hacia el cuarto párrafo se describen procesos naturales de fecundación y reproducción. En el quinto párrafo se traslada la observación a la relación del alma con sus ‘gemelas’, y las distintas formas de vinculación con éstas. Así, la sujeto describirá genéricamente las relaciones erótico-afectivas en los párrafos sexto y séptimo. Desde el quinto, se han integrado nuevas formas verbales imperativas, por presentarse la interacción alma-alma, de manera que al aparecer el noveno párrafo, las apelaciones se explicitan para mostrar las posibilidades del alma de intervenir en el medio que ha venido ‘cantando’. Se puede observar que hasta el párrafo decimoprimeros se intenta construir una superioridad explícita de la ‘palabra del hombre’ frente al resto de los sonidos naturales cantados en la naturaleza, de la que se ha obtenido refugio y placer, y que han configurado el tono alegre del canto.

En este primer sector textual crece una visión que se va concretando en el despliegue de todas las posibilidades sensoriales, y abre las posibilidades alegres del alma, de dirigirse hacia el encuentro con la naturaleza. Sin embargo, la alegría que caracteriza todo el texto culmina con una solicitud reveladora de una amenaza en lo

futuro: “canta antes que cierre la noche y aúlle el lobo salvaje en la montaña” (Wilms, 1922: 39).

El segundo canto, EC, se organiza a partir del verbo “rezar”, que repite la función imperativa del primer canto. El momento del crepúsculo sitúa a la sujeto en otra postura anímica y la contemplación procede esta vez guiada por los aspectos dolientes que ha seleccionado de su vinculación con la experiencia vital. La enumeración funciona aquí sin una organización semántica equivalente al primer canto, y la sujeto y su alma parecen transitar desde objetos inanimados hacia animales, vegetales y otras almas, y retornar casi extraviadas. El octavo párrafo integra nuevos imperativos por la verificación de la creciente amenaza ya planteada en el primer sector textual. La sujeto insta al alma a arrodillarse en actitud invocante. Hay que notar aquí la explicitación de un ruego elaborado, una estructura cuya forma sintáctica, aunque subordinada, parece desvincularse de la tendencia acumulativa del texto que le precede: “Que todos unidos por un mismo esfuerzo vayan serenos hacia el fin de las cosas y renazcan con mayor vigor y sabiduría” (*ibid.*: 42).

Los párrafos noveno y décimo integran tipos humanos, que, en la línea del párrafo séptimo, son carentes en términos sociales y afectivos. El párrafo decimosegundo integra nuevos imperativos que vuelven a explicitar facultades del alma, frente esta vez, a la amenaza ya mencionada, pero que se vuelve cada vez más indecible y mueve a la contrición hacia el decimocuarto párrafo. En el párrafo decimosexto se inicia otra estructura organizativa, que funciona gracias a la constatación de que el sol va desapareciendo, como cierre del estado descrito en EC. Aquí se inician una serie de lamentaciones por la muerte de un sujeto amado, que por primera vez se integra como motivo al texto, otorgando un nuevo sentido a los segmentos anteriores. Finalmente, el texto se cierra con un sector distinto, marcado gráficamente y que está dirigido a la

Naturaleza, y en él se explicita la intención de la sujeto de ofrecer el sufrimiento que padece al permanecer en el lugar que ha descrito, o sea, en la desgracia de los sujetos carentes, como sacrificio por la conservación corporal del amado.

El tercer canto, LN, organiza su desarrollo con el imperativo 'llora'. Aquí la integración de los objetos está estructurada semánticamente desde objetos inanimados hacia seres humanos signados por el abandono afectivo y social. En el párrafo decimosegundo el texto vuelve a organizarse a partir de otro sujeto apelado: la noche. Ésta se exalta ahora como objeto de alabanza, y se integran comparaciones sujeto-Noche. Es aquí donde acontece el cambio de significación. La noche, que había sido sitio donde surgía la amenaza, se convierte en 'hermana', y es la noche la que ahora brinda acogida a la sujeto, después de la travesía.

El canto LN contiene dos fragmentos finales, separados con una marca. El primero de ellos se organiza en torno a una apostrofación directa a la Madre Naturaleza. Es una invocación motivada persistentemente por el sujeto amado que ha muerto. Vuelve a exponerse la intención sacrificial del sufrimiento a cambio de la conservación de la vida del amado. A través de la ofrenda sacrificial, se explicita la necesidad de fundirse en la tierra y desvincularse de un pensamiento consciente.

En el segundo fragmento cesan las apostrofaciones. Desde la afirmación "buscando la luz llegué hasta las tinieblas y allí la encontré" (*ibid.*: 52), parece desarrollarse, dentro del canto LN, otra instancia del poema total, que parece ser un espacio de llegada de la travesía. Se trata de un país de los muertos, donde la sujeto se transforma en novia, madre y compañera de sus habitantes.

El espiritualismo de vanguardia puede ser considerado una visión de mundo de las mujeres aristócratas de la época, mujeres que se interesaron por buscar otras formas de intensificar la vida del espíritu, e intervinieron en diversos discursos y prácticas

religiosas no convencionales (Subercaseaux, op.cit.: 66). La interioridad y la vida del alma determinan la existencia y deben determinar también la unión de los espíritus. En este sentido, esta tendencia practica una suerte de ecumenismo espiritual, que significó muchas veces el distanciamiento profundamente crítico de discursos religiosos ortodoxos que se presentaban como las únicas posibilidades de crecimiento espiritual. El conjunto poético LTC, desde mi perspectiva, pertenece a esta tendencia crítica de los discursos religiosos convencionales, porque muestra una reescritura del género salmo, ejercicio que se realiza respetando y subvirtiendo el referente modélico de la tradición católica denominado ‘Liturgia de las horas’, cuestión que me propongo desarrollar a continuación.

Teniendo en cuenta la asistematicidad que caracteriza la incorporación de sectores textuales con otra estructura organizativa en los textos EC y LN, el conjunto se hace legible a partir de la constatación de un ciclo vital, que se traduce en una configuración estructural – semántica para cada texto por separado y para el texto total. Esto se explica si se considera que este texto se relaciona con el género discursivo del salmo. La construcción tradicional del salmo, en lo que respecta al Antiguo Testamento, responde, según Beauchamp (Cit. por Grandón, 2004: 52), a estructuras como la nominación, denominación o invocación; la súplica o ruego y la alabanza.

El rasgo distintivo más notable en el género discursivo del salmo es, como se sabe, el paralelismo de los miembros. En virtud de éste, su constitución más elemental responde a dos elementos paralelos que se corresponden mutuamente por forma y/o contenido, y se equilibran para expresar una idea en común.

El sintagma nominal “Los tres cantos” da título al conjunto, y esto se explica por la intención de configurar una estructura clara y bien demarcada. Los “cantos” refieren al tono de alabanza o letanía de los textos. La estructura de cada poema colabora en la

conformación de una macroestructura del conjunto poético que se asemeja a una tradición textual específica. Me refiero a la macroestructura perteneciente a la tradición católica de la ‘Liturgia de las Horas’. Esta constatación me permitirá ingresar a un primer universo semántico en el texto, puesto que el poema, según mi lectura, reescribe esta tradición y, al utilizarla como referente, la dota de sentido por respetarla y subvertirla drásticamente.

En términos generales, la trama de la Liturgia de las Horas, Laudes, Vísperas y Completas, está constituida por el canto o recitación de salmos. La salida y la puesta de sol, señala la introducción al Oficio romano, “marcan profundamente el ritmo de la vida del hombre, y así también el alma religiosa se vuelve espontáneamente hacia Dios en estos dos momentos del día” (CELAM, 1968: 1). Además, los principales recuerdos del misterio de Cristo se relacionan con la mañana y la tarde, puesto que la resurrección y sus manifestaciones acontecen en estos momentos del día, y por ello es que, explica la liturgia, restableciendo el curso tradicional, ha decretado la oración comunitaria de Laudes y Vísperas. Finalmente, la oración de Completas viene a constituir el examen de conciencia ante la divinidad.

En base a esta estructura tradicional, constato que el primer poema, LM, se relaciona con la oración de Laudes en el tono laudatorio que vincula el poema con la tradición litúrgica. Ambos textos desarrollan la alabanza enumerativa como eje estructural. Así, por ejemplo, hay enumeración en el Salmo 48, perteneciente a la hora de Laudes, que cito a continuación:

Alaben el nombre del Señor
Porque él lo mandó y existieron
Cetáceos y abismos del mar
Rayos, granizo, nieve y bruma
Viento huracanado que cumple sus órdenes
Montes y todas las sierras
Árboles frutales y cedros

Fieras y animales domésticos. (CELAM, op.cit.: 349)

Si para el salmo citado, la alabanza está motivada por el poder creador de Dios, el poema muestra la alabanza surgida en el carácter sagrado de la naturaleza. Refiriéndose al “amor alado” (Wilms, op.cit.: 38), la sujeto del poema otorga al alma la facultad de acrecentar el vigor del amor: “tiende tus brazos al amor que llega desalado a refugiarse en tu seno; dale abrigo y estimula su creciente vigor” (*id.*). La función de esta intertextualidad se fundamenta en la necesidad de sacralizar los elementos que se han ido mostrando. Esta sacralización se relaciona, sin embargo, con una idea de la Naturaleza como centro de la alabanza, que se desarrollará más adelante en el espacio poético, puesto que la Naturaleza sobrepasa, no sin tensiones, el centro del Dios cristiano. La potestad de dar vigor ha sido trasladada al alma humana, y con ello se ha roto la idea de perfección divina dadora de vida, perfección que se prolonga al cuerpo humano, en lo que sigue del espacio poético.

La introducción del elemento erótico en LM se realiza con un sentido bautismal. Desde la primera mención del encuentro erótico se introduce los símbolos de la lágrima, la gota y el néctar: el alma “canta con las lágrimas de dicha que tiemblan y resbalan como gotas de rocío sobre los pétalos”, y bebe “de un sorbo el néctar de la mañana” (*ibid.*: 37-38). El agua simboliza en la tradición cristiana la purificación de lo corporal cuando se distancia de lo erótico, pero en el texto se observa la sacralización de lo erótico en un sentido renovador: “canta con la suprema gloria de los espasmos compartidos” (*id.*). Se puede percibir la búsqueda de una religiosidad apegada a los afectos y a la naturaleza. De este modo, una religiosidad que se podría denominar panteísta, en tanto discurso en tensión con el cristiano, utiliza recursos de la liturgia católica y genera su enfrentamiento, pues, si para la tradición romana, la mañana representa la opción de renovación y recuperación de la pureza, y el encuentro erótico

carece de ésta última, el poema relativiza el dogma y sacraliza “los deleites sanos” (*id*), confiriéndoles el estatus de lo glorioso.

El paralelismo sintáctico y léxico es recurrente en toda esta prosa poética, y es la figura que le da estructura a LTC. En el segundo poema, EC, el paralelismo de las formas sálmicas persiste. Desde el punto de vista semántico, lo que vincula específicamente poema y tradición religiosa es el carácter comunitario en la práctica del rezo. La oración de Vísperas posee un carácter comunitario porque, para restablecer “el doble quicio del alma religiosa” (CELAM, op.cit.: 2), la tradición señala que el rezo de vísperas constituye la instancia para la reunión de los fieles, al caer la tarde, a la misma hora en que Cristo instituyó la eucaristía.

La forma imperativa ‘reza’ rige la estructura poética de EC. Desde el punto de vista de lo comunitario, la incorporación de tipos humanos definidos en el poema se relaciona con la necesidad de Vísperas de la oración por la “marcha del mundo” (*ibid.*: 2). Según la tradición, en esta oración sólo los sacerdotes pueden pronunciar las oraciones dirigidas a la divinidad para pedirle por el mundo, porque cuando lo hacen se produce una transustanciación de la voz humana, pues se habla en nombre de Cristo. En el caso de EC, la sujeto poética se otorga la potestad de pronunciar la alabanza y el ruego, exclusivos del poder sacerdotal, y ejerce la modulación de las súplicas humanas:

¡Reza, que en el horizonte se ciñe un anuncio de sangre y las nubes cargadas de odio van a encontrarse con la desgracia; reza y arrodíllate, alma mía, pide para que la paz reine entre los hombres y los elementos; que todos unidos por un mismo esfuerzo vayan serenos hacia el fin de las cosas y renazcan con mayor vigor y sabiduría! (Wilms, op.cit.: 42)

Además de esta constatación, la relación del texto con la tradición se manifiesta también cuando la sujeto poética se convierte en víctima sacrificial: “renunciaré a mi conciencia, y seré bestia humilde, con los ojos vueltos hacia la tierra, en espera de

horrendos martirios” (*ibid.*: 43). Esta autoinmolación no deja de recordar el sacrificio de Cristo. La causa de esta identificación se explica por el surgimiento del móvil en el poema, que se relaciona con la muerte de un hombre que la sujeto poética dice amar. De esta manera, ella ofrece su autoinmolación a cambio de que la Naturaleza conserve el cuerpo del amado.

Si bien es cierto que el poema se construye a partir de la estructura descrita y las figuras características, la reiteración, el paralelismo y el estilo versicular, y se nutre de la religión tradicional católica, el poema altera esta tradición, porque subvierte el centro del género tradicional: el objeto de devoción. En efecto, la Naturaleza es el único centro, aunque disperso, del texto y no el Dios cristiano. De esta manera, el texto sugiere una ambigüedad panteísmo-cristianismo en el objeto de devoción.

El segmento de EC que se inicia en la constatación de que “se va el sol” (1922: 43) se desarrolla como término del estado descrito en el canto, y su carácter penitente anticipa el surgimiento de un tercer estado en el conjunto, pues, además de agudizar el ofrecimiento sacrificial, se asemeja ya al carácter del período litúrgico de Completas, que en la tradición católica corresponde al período de la noche.

La oración de Completas posee en la liturgia un carácter profundamente individual, por tratarse del último espacio para la comunicación y el arrepentimiento frente a la divinidad. La liturgia privilegia los salmos de la súplica y la alabanza individuales, por ejemplo, la oración de Jonás desde el vientre de la ballena:

En mi angustia clamé a ti, Señor,
Y tú me respondiste.
Desde las profundidades de la muerte
Clamé y tú me oíste.
Me arrojaste a lo más hondo del mar
Y las olas me envolvieron.
Me hundí hasta el fondo de la tierra
Ya me sentía su eterno prisionero.

Al sentir que la vida se me iba
Me acordé de ti. (Jonás 2, 1-8)

La semejanza del poema LN con esta zona de la liturgia se hace efectiva si se observa, en el poema, el tono profundamente angustioso y suplicante de la sujeto poética, quien, desde una zona nocturna, suplica a la Naturaleza por el perdón. Por eso es que el imperativo “llora” es el principal y las causas del llanto se refieren a situaciones donde, en el imaginario litúrgico, se suplica en soledad, por ejemplo, “el paria”, “la mujer repudiada” y “los que no tienen consuelo” (Wilms, op.cit.: 48).

Todo el despliegue de sensaciones en este poema va definiéndose por la oscuridad, al igual que el salmo citado. En esta semejanza, lo más importante es la relación semántica directa que se establece entre los textos en lo que respecta a la verificación de elementos como ‘hondura’, ‘oscuridad’, ‘profundidad’, ‘cavidad’, comunes a los salmos característicos en este sector de la liturgia tradicional. Pero mientras el profeta bíblico tiende a la subida desde aquella profundidad, es decir, la valoriza negativamente, la sujeto poética establece su súplica para poder penetrar más aún en aquellas profundidades: “quiero volver a la tierra, confundirme con el polvo, fecundar sus entrañas con mi sangre” (Wilms, op.cit.: 51).

En síntesis, en esta lectura, LM, EC Y LN se estructuran semánticamente a partir de su relación con el total, teniendo en cuenta que cada texto responde a una invocación, una alabanza y una súplica, según sea el caso, y para ello he recuperado los textos tradicionales que caracterizan tales intencionalidades discursivas. En última instancia, el ciclo vital organiza el conjunto poético a través de la semejanza de los géneros, el paralelismo característico de ambos y las zonas semánticas privilegiadas: la luz opuesta a la oscuridad, la alabanza y la invocación de la sujeto a la Naturaleza en LM, la súplica y lo comunitario en EC, y la angustia y lo profundo en LN.

Si se observa cómo cada texto del conjunto se relaciona con los sectores de la liturgia mencionados, se observará también cómo la sujeto poética reduce y subvierte los alcances de la tradición a la que refiere. Primero, en lo que respecta al objeto de devoción. Segundo, en lo que hace referencia a la moral católica respecto del placer sexual. Tercero, en lo que se relaciona con su autopoicionamiento como sacerdote autorizado para pronunciar la súplica. Cuarto, en la valoración de los símbolos de profundidad. Por todo esto, en este ejercicio, la poeta genera una convivencia tensionada de sus textos con una religiosidad convencional. La poesía que ella desarrolla se hace cargo de sus búsquedas y vislumbres espirituales, para lo cual produce desde un determinado género discursivo pero de manera profundamente transgresiva.

Referencias

- Alvarado, Marina. 2005. *Construcciones discursivas y textuales en Teresa Wilms Montt: contradicciones y autofiguras de una sujeto de principios de siglo XX*, ts. Tesis para optar al grado de Licenciado en Educación en Castellano y al Título de Profesor de Estado en Castellano. Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile.
- CELAM. 1968. *Laudes, vísperas y completas del Oficio Romano*. Madrid: Coedición Desclée & Cie, París-Tournai y Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica. S.A.
- Grandón, Olga. 2004. *La prosa poética de Gabriela Mistral: identidad y discurso*, ts. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en literatura chilena y contemporánea, Universidad de Chile.

Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica*. Vol.2. Traducido por José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.

Nómez, Naín. 2006. “Historia y escritura corporal en la poesía chilena y canadiense contemporánea”, en *Atenea* 494: 47-66.

Oelker, Dieter. 2002. *Introducción al comentario de textos líricos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

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