

Culpa, vergüenza y fragmentación: poéticas del yo en Pizarnik y Wilms Montt

María Isabel Calle Romero

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España

mariaisabel.calle@urv.cat

Este artículo analiza la poesía de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt y explora cómo la culpa, la vergüenza y la fragmentación del yo influyen en sus obras y vidas. Ambas autoras enfrentaron normas sociales opresivas que provocaron una lucha interna y externa. La culpa surge como respuesta al rechazo social y a las imposiciones familiares, mientras que la vergüenza se manifiesta en la construcción de un yo fragmentado. A través de sus diarios y poemas, se expresan tensiones entre el deseo de redención, el sufrimiento existencial y la búsqueda del amor. El suicidio emerge como un tema recurrente, que simboliza un fin inevitable y una conexión con la muerte en su visión poética. Ambas escritoras transformaron el dolor en una energía creativa, al crear una poética oscura que fusiona lo íntimo y lo universal.

Palabras clave: culpa; vergüenza; poesía; literatura testimonial; fragmentación; muerte.

Cómo citar este artículo (MLA): Calle Romero, María Isabel. "Culpa, vergüenza y fragmentación: poéticas del yo en Pizarnik y Wilms Montt". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 61-95.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



Guilt, Shame, and Fragmentation: Poetics of the Self in Pizarnik and Wilms Montt

This article examines the poetry of Alejandra Pizarnik and Teresa Wilms Montt, and focuses on how guilt, shame, and fragmented identities shape their work and lives. Both authors resisted oppressive societal norms, grappling with internal and external struggles. Guilt arises from social rejection and familial impositions, while shame is evident in their fractured sense of self. Through their diaries and poems, they convey tensions between redemption, existential suffering, and a longing for love. Suicide becomes a recurring theme, which represents both an inevitable end and a link to death in their poetic vision. These authors transformed pain into creative energy, they crafted a dark poetic that intertwines the personal and the universal.

Keywords: guilt; shame; poetry; testimonial literature; fragmentation; death.

Culpa, vergonha e fragmentação: poéticas do eu em Pizarnik e Wilms Montt

O artigo analisa a poesia de Alejandra Pizarnik e Teresa Wilms Montt e explora como a culpa, a vergonha e a fragmentação do eu moldam suas obras e vidas. Ambas enfrentaram normas sociais opressoras e lidaram com conflitos internos e externos. A culpa surge do rejeitamento social e das imposições familiares, enquanto a vergonha manifesta-se na construção de um eu fragmentado. Em seus diários e poemas, expressam tensões entre o desejo de redenção, o sofrimento existencial e a busca pelo amor. O suicídio é um tema recorrente que simboliza tanto um fim inevitável quanto um vínculo com a morte em sua visão poética. Elas transformaram a dor em energia criativa ao criar uma poética sombria que funde o íntimo e o universal.

Palavras-chave: culpa; vergonha; poesia; literatura testemunhal; fragmentação; morte.

1. Introducción

LA OBRA DE LAS POETAS Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972) y Teresa Wilms Montt (Chile, 1893-1921) está definida por una profunda confrontación del yo, donde la fragmentación de la identidad, la culpa provocada por la confrontación social y la lucha interna que provoca la consecuente vergüenza se despliegan como temas recurrentes tanto en su obra autobiográfica como en sus poemas. A partir de un acercamiento a sus vidas, sus escritos y sus tragedias vitales, se revela cómo ambas autoras se contrapusieron a una sociedad que las arrinconaba mientras lidiaban con el dolor de no encajar, el sufrimiento familiar y la constante búsqueda de un sentido.

Pizarnik y Wilms Montt, en su contienda externa e interna contra lo impuesto por el entorno social, familiar y sentimental, construyeron una poética en la que la culpa se convierte en motor de sus inquietudes existenciales y la vergüenza se transforma en un reflejo que las duplica e impregna su poesía de una atmósfera macabra en la que la muerte las abraza.

Ambas escritoras vivieron inmersas en un proceso de alienación, de modo que se trasladó a sus vidas una interacción entre sujetos que desbordaba las fronteras entre lo externo y lo interno. A través de los diarios, encontramos un espejo en el que se reflejan sus emociones y pensamientos más desgarradores: la certeza de ser responsables de un dolor insalvable, la angustia de la falta de aprobación y la constante búsqueda del amor como posible vía de salvación. Sin embargo, este afán de redención con frecuencia se torna destructivo: la poesía y el lenguaje se convierten en un campo de batalla donde la culpa y la vergüenza devienen en una energía creativa, que, al mismo tiempo, las aproxima a la locura y a la muerte.

La muerte, en ese momento, se perfila no solo como un final inevitable, sino como un componente inquebrantable dentro de su visión poética, compañera intrínseca en un lugar de ensoñaciones donde la locura atraviesa el espejo hasta llegar al silencio total. El suicidio erupciona en las páginas de sus diarios y en las sombras de sus versos como una opción más para mitigar el sufrimiento, una vía alternativa que se inserta al mismo tiempo en su búsqueda estética.

Este estudio toma como referencia la totalidad de las obras poéticas de Alejandra Pizarnik, desde su primera obra publicada en 1955, *La tierra más ajena*, hasta la última, publicada meses antes de su muerte, *El infierno musical*

(1971). De la misma manera se han analizado los principales poemarios de Teresa Wilms Montt: *Inquietudes sentimentales* (1917), *En la quietud del mármol* (1918) y *Anuarí* (1918).

Debido a la importancia de la confluencia entre vida y obra para el estudio de la fragmentación del sujeto lírico a partir de la culpa social y la vergüenza individual que las dos poetisas sufren a lo largo de sus cortas vidas, se han analizado los diarios de las dos poetisas: *Diarios* (edición de Ana Becciu), de Alejandra Pizarnik, iniciados en septiembre de 1954 cuando apenas contaba con 18 años, hasta noviembre de 1971, meses antes de su muerte; y *Diarios íntimos* (edición de Julieta Marchant) de Teresa Wilms Montt, que se inician en su niñez (no se especifica una fecha concreta) y finalizan en 1921, en París, también poco antes de su suicidio.

Así pues, esta investigación propone un análisis de cómo la culpa y la vergüenza, vistas desde la relación de lo social con lo individual, se convierten en ejes fundamentales de las trayectorias personales y poéticas de ambas poetisas. La interacción entre el afuera (el rechazo social, familiar y afectivo) y el adentro (el dolor existencial y la lucha con sus propios fragmentos y duplicidades) se revela como un proceso que las conduce, finalmente, a la construcción de una poética de la alteridad, la sombra y la muerte.

2. Apuntes biográficos: entre el desarraigo y la angustia existencial

Teresa Wilms Montt y Alejandra Pizarnik son dos poetisas ubicadas en diferentes momentos literarios, espaciales y temporales del siglo xx, pero que comparten una insondable exploración de la angustia, el desarraigo y la alienación en sus obras. Ambas nacieron en el seno de familias que representaban estatus sociales elevados, pero que, al mismo tiempo, les impusieron fuertes expectativas y presiones que limitaron su libertad individual. Este entorno familiar, aunque rico culturalmente hablando, las situó en un lugar de desconexión y sufrimiento interno que, en parte, motivó su camino poético. A lo largo de sus vidas, las dos poetisas se enfrentaron a la tensión entre el deseo de ser reconocidas como artistas y la sensación de no encajar en el mundo que las rodeaba. Estos sucintos apuntes sobre sus vidas y contextos literarios nos invitan a adentrarnos en dos historias

paralelas, donde el sufrimiento existencial y la literatura se entrelazan y las acompañan hacia su trágico destino.

El 8 de septiembre de 1893 nació Teresa Wilms Montt en Viña del Mar, Chile, en el seno de una familia de alta sociedad santiaguina. Su padre, Federico Guillermo Wilms, de ascendencia alemana, y su madre, Luz Victoria Montt, descendiente del presidente Manuel Montt, gozaban de una destacada posición social dentro de la burguesía aristócrata chilena, donde el peso de la iglesia católica determinaba los roles de comportamiento y permisividad de hombres y mujeres, sobre todo en las esferas más destacadas del país. Es por ello que, desde niña, Teresa fue educada en su hogar mediante la contratación de institutrices, lo que le permitió desarrollar un carácter autónomo, pero también aislado, en una familia que se veía a sí misma como parte de una élite cultural. Desde sus primeros años muestra una personalidad inquieta que se refleja en su pasión por la lectura y el aprendizaje de varios idiomas como francés, inglés, italiano y portugués. Creció rodeada de una importante cultura familiar, pero, al mismo tiempo, de una serie de expectativas sociales que la presionaron a adaptarse a un modelo conservador, lo que la llevó a una creciente sensación de desarraigo y a una rebeldía ya incipiente.

Alejandra Pizarnik, por otro lado, nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, Buenos Aires, en el seno de una familia de emigrantes judíos que habían huido de Europa durante el ascenso del nazismo. Los padres —Elías Pozharnik y Rejzla Bromiker en Rovne (Rusia) y Elías Pizarnik y Rosa Bromiker en Avellaneda— instituían un nuevo régimen familiar en una comunidad judía capaz de soslayar los problemas culturales y fundirse con unas tradiciones y un idioma extraños pero acogedores. Al sentimiento de desarraigo de Alejandra se le sumará la complicada relación que siempre tuvo con su madre: “Buma”, como le llamaban en su casa, se sintió constantemente incomprendida y comparada con su hermana Myriam. Al igual que Wilms Montt, Pizarnik crece en un hogar en el que se tratan y se discuten diversos temas culturales e intelectuales, pero también se percibe una constante presión sobre ella para encajar en un molde que era incapaz de aceptar. Esta tensión familiar dejó una huella profunda en la obra de Pizarnik que se refleja en sus obsesiones con la identidad, la muerte y el vacío. Ya el título de su primera obra, publicada en 1955, deja constancia de la línea apátrida que recorrerá su quehacer poético: *La tierra más ajena*. Al principio de su carrera, Alejandra Pizarnik se impregnó de una temprana influencia

neorromántica y, más tarde, de los grupos vanguardistas a los que conoció directamente, aunque su postura nunca fue claramente surrealista ni tampoco estéticamente realista o socialmente comprometida (como sucedió con la corriente que se consolidará en los años 60 después del exilio de Perón); siempre se mantuvo al margen de las preocupaciones sociales y cotidianas, y buscó una voz pura y diferente del panorama literario contemporáneo.¹

En su más tierna juventud, a los 17 años, en 1910, Teresa Wilms Montt se casó con Gustavo Balmaceda Valdés, sobrino del presidente José Manuel Balmaceda, un matrimonio que fue rechazado por ambas familias. Durante este periodo, Teresa tuvo dos hijas, Elisa (Chita) y Sylvia Luz. Mientras residían en Santiago de Chile, Teresa consiguió introducirse en la hermética vida cultural de la ciudad, asistiendo al teatro, conciertos y óperas, pero también participando de tertulias literarias y culturales en las que el papel de la mujer nunca se relacionaba con su intelectualidad sino con su belleza. Este factor, la increíble belleza que todos los que la conocieron destacan por encima de sus otras virtudes, la llevará a ser invitada en muchas ocasiones a grandes eventos en los que demostrará sus increíbles conocimientos. La relación con su esposo, según afirma Ruth González-Vergara en la biografía de Wilms Montt, *Un canto de libertad*, fue cada vez más tensa debido a los celos y a diferencias irreconciliables (81). Entre 1912 y 1915 vivieron en Iquique, donde Wilms Montt también se involucró en los círculos literarios locales y comenzó a participar activamente en los movimientos feministas y anarquistas, lo que la llevó a asistir a conferencias de figuras como la activista española Belén de Sárraga en 1913. En este periodo, su activismo y su relación con movimientos progresistas la llevaron a una reflexión más profunda sobre su lugar en la sociedad.

Según Cristina Piña en su biografía sobre Pizarnik, Alejandra, al igual que Wilms Montt, inicia su relación con los círculos intelectuales argentinos

1 Tanto Nérida Salvador como Alfredo Andrés y Horacio Salas en sus respectivas obras incluyen dentro de la llamada “Generación del 60” a una serie de poetas que no siguen los cánones sociales y realistas que predominan durante esos años, entre estos Pizarnik. Del mismo parecer es Cristina Piña en su obra *Poesía de fin de siglo*:

Erróneamente, se ha tendido a considerar la década del sesenta marcada de forma casi hegemónica por la poesía de tono coloquial y orientada hacia las preocupaciones sociales que continúa el ‘realismo humanista’ de los cincuenta [...] pero no puede olvidarse que, por un lado se desarrolla una línea de corte metafísico, cuyos representantes mayores en sus dos variantes son Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz. (Piña Poesía 48)

en esta misma etapa de su vida (58). A los 18 años, comenzó sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Durante este periodo, a pesar de su brillantez intelectual, su malestar existencial siempre será evidente y continuará el resto de su vida. Pizarnik se adentró en las lecturas de autores como Proust, Claudel y los surrealistas, y se acercó a círculos literarios que la ayudaron a desarrollar su propia voz poética. En esta época, desarrolló una amistad importante con el psicoanalista León Ostrov, quien se convirtió en una figura central de apoyo emocional, ayudándola a lidiar con la tartamudez y los trastornos psicológicos que afectaban profundamente su vida. Sin embargo, a pesar de estar rodeada de figuras literarias y de obtener cierto reconocimiento por su poesía, Pizarnik se sentía desconectada de la sociedad y del mundo que la rodeaba.

En 1915 se inicia el camino del fin en la vida de Teresa Wilms Montt. La relación matrimonial se complicó aún más si cabe cuando Wilms Montt inició un romance con Vicente Balmaceda Zañartu, primo de su esposo. Este amor fue descubierto, y como consecuencia, Teresa fue recluida en el Convento de la Preciosa Sangre, donde permaneció ocho meses. Allí, experimentó una depresión profunda y realizó su primer intento de suicidio. Con la ayuda del poeta Vicente Huidobro, logró escapar y se trasladó a Buenos Aires en 1916. En la capital argentina, Teresa se integró en la vida literaria bonaerense y publicó su primer libro, *Inquietudes sentimentales* (1917) bajo el nombre de Thérèse Wilms Montt. Influenciada por la corriente modernista que impregnaba la poesía en esos momentos, así como por el simbolismo y parnasianismo francés, pero siempre destacando por una individualidad poética relacionada con la pasión, el delirio y la espontaneidad (Oyarzún 107), Wilms Montt conquistará un reconocimiento inmediato en los círculos culturales argentinos. No obstante, su vida amorosa continuó siendo tormentosa y el suicidio de su amigo Horacio Ramos Mejía en su presencia dejó una marca indeleble en su vida posterior. A pesar de su éxito literario, sus relaciones afectivas y el distanciamiento forzado de sus hijas la sumieron en una depresión profunda. Tras viajar a Nueva York, donde sufrió las consecuencias de su apellido germano, se trasladó a Madrid e ingresó en la vida literaria de los cafés y tertulias de la generación del 98 como las de El Gato Negro o la botillería Pombo, donde trabó gran amistad con Ramón María del Valle-Inclán o Gómez de la Serna, e incluso fue retratada por el pintor cordobés Julio Romero de Torres en 1920. Se establece más tarde en

París en 1920, un París en progreso, con nuevos edificios, automóviles, *art déco* y en el que la mujer había adquirido cierta independencia. En 1921, tras volver a establecer contacto con sus hijas en París y, después de unos meses, experimentar la separación definitiva de ellas, Teresa Wilms Montt se suicidó ingiriendo veronal a los 28 años, agotada por el sufrimiento emocional.

También a París viaja Alejandra Pizarnik en 1960, una ciudad que marcaría un antes y un después en su desarrollo como poeta. En la ciudad de la luz, compartió inquietudes con algunos de los escritores más influyentes de la época, como Octavio Paz, Julio Cortázar o André Pieyre de Mandiargues. En París, Pizarnik se sumergió en los círculos del surrealismo y comenzó a definir su estilo único, caracterizado por una mirada profundamente subjetiva y simbólica. La influencia de la poesía francesa, especialmente de autores como Paul Éluard y André Breton, fue evidente en los primeros trabajos escritos durante su estancia en París, lugar en el que desarrolló una relación especial con el poeta mexicano Octavio Paz, quien también la introdujo en nuevos mundos literarios y le consiguió diferentes encargos para poder subsistir. Después de varios años en esa ciudad, Alejandra regresó a Buenos Aires en 1964, donde vivió acompañada de un sentimiento de desarraigo aún más acentuado. La ciudad que una vez consideró su hogar se le hacía ajena otra vez, y sus sentimientos de alienación se profundizaron. Durante este periodo, Pizarnik experimentó los episodios de angustia existencial más agudos. En los últimos años, su salud mental se deterioró, y la búsqueda de consuelo en el amor y la aceptación nunca terminó de completarse. El 25 de septiembre de 1972, a los 36 años, Pizarnik se suicidó por sobredosis de Seconal, y acabó así con una trayectoria de dolor y de lucha constante contra sus propios demonios.

Ambas autoras compartieron una vida marcada por la búsqueda de una identidad propia en contextos familiares que las limitaban. La ansiedad existencial, la alienación y el dolor emocional fueron constantes en sus vidas, lo que las condujo a una carrera literaria que, aunque exitosa, estuvo teñida por la desesperación y la tragedia personal.

3. La culpa como herencia cultural: un puente entre lo individual y lo social

En medio del pasado yérguese mi cabeza loca, es un sol extinguido.

Wilms, *Diarios íntimos*

Los diarios y la poesía de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt conforman un diálogo con el lector y con los diferentes sujetos líricos en el cual las emociones extremas, el dolor existencial, la culpa, la vergüenza y la muerte surgen como fuerzas omnipresentes. Ambos géneros literarios funcionan como espacios catárticos en los que las dos escritoras canalizan su angustia interna, y que se convierten en una expresión literaria de una hondura excepcional. Las emociones no son solo un trasfondo en el que se desarrolla su obra, sino los cimientos mismos de toda su creación y los cedazos a través de los cuales conciben y establecen el universo poético.

Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt se mueven en un patrón emocional que excede el ámbito puramente personal y se sitúa en un marco de interconexión entre lo individual y lo social. Las emociones en sus textos no son meramente fenómenos internos que se proyectan hacia el exterior, sino fuerzas que vienen de fuera, que atraviesan el proceso escritural y moldean su subjetividad en un diálogo constante con el contexto social y familiar que viven en ese momento. Los diarios de Pizarnik y Wilms Montt van a ser testigos de un flujo constante de interconexión de mundos en los que las experiencias externas de juicio, marginación y dolor se integrarán en su yo poético y amplificarán el dolor sufrido. Según Sara Ahmed, cuando se trata de sentimientos y emociones, el “individuo no es ya el origen del sentimiento; el sentimiento mismo viene de fuera” (33). Esta fuerza penetra la mente del ser humano y se organiza dentro de cada uno para convertirse en una parte integral del propio ser. Citando a Durkheim, Ahmed afirma que “la emoción no es lo que proviene del cuerpo individual, sino lo que se mantiene unido o ligado al cuerpo social” (33).

Ahmed propone, pues, un nuevo modelo emocional en el que el proceso se dirige de afuera hacia adentro y no lo contrario, lo que se manifiesta en las obras de las dos autoras. Las emociones se entienden como un movimiento que se produce desde la sociedad hacia el individuo, lo que pone el foco en la psicología de las multitudes. Las dos poetisas serán absorbidas por la

sociedad al sentir aquellos sentimientos como propios. De esta manera el yo y el nosotros toman forma al entrar en contacto con el otro (34).

Es en este momento en el que aparece el sentimiento de culpa. La culpa se refiere al castigo por la ofensa, por la violación de algún tipo de regla o ley interna, implica acción (Ahmed 167). Por lo tanto, implica una razón social en la influencia de la emoción individual. Esta culpa y la posterior vergüenza surgen de situaciones concretas a las que se enfrentan las dos escritoras en sus respectivas vidas y del eco que estas emociones provocan en su conciencia. El papel social de la mujer intelectual, la infancia y la escuela, la familia, la madre, el amor y la sociedad son los elementos que conforman este universo de culpabilidad que desembocará en la vergüenza y el consecuente suicidio de ambas escritoras.

A lo largo del presente estudio se abordarán detalladamente los diversos aspectos mencionados, con el objetivo de analizar y comprender el origen del sentimiento de vergüenza y su manifestación en la producción poética.

3.1 El peso de la feminidad y la intelectualidad en una sociedad patriarcal

La relación con el cuerpo y su propia identidad femenina resulta particularmente conflictiva en un contexto social donde la imagen de la mujer está ligada a los ideales tradicionales de belleza y comportamiento. En 1918, en el prólogo de *En la quietud del mármol*, Enrique Gómez Carrillo, periodista de *El Liberal*, reflexiona sobre la cruz que significa la belleza en una mujer intelectual escritora en la España de inicio de siglo “que si fuese hombre y tuviese barbas formaría parte de todas las Academias y llevaría todas las condecoraciones” (3).

A través de los diarios de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt, se evidencia un desgarrador sentimiento de alienación al no cumplir con los estándares de feminidad y belleza impuestos por la sociedad de mediados del siglo xx. La visión propia deformada por las exigencias sociales se convierte en metáforas del rechazo social y familiar, lo que implica una fragmentación psicológica y una internalización de la culpa.

Wilms Mont, a pesar de ser admirada y deseada constantemente por su belleza, anota en sus primeros diarios la visión que su madre tenía de esa niña huidiza y rebelde: “¿Por qué será esta manía que tienes de contemplar tu rostro de gata en los espejos? ¿No sabes que eres fea?” (*Diarios íntimos*

41). La culpa por los rasgos físicos intrínsecos al propio ser provocan ya desde la infancia y la adolescencia la mirada turbadora del espejo y crean una multiplicidad del yo propio y el yo ideal que la sociedad ha impuesto: “*La pauvre petite* tiene que adelgazar. Esto es urgente. Pero ¡dios mío! Cada vez me asquea más mirarme al espejo” (Pizarnik, *Diarios* 265).

Durante la infancia, las dos poetas hacen hincapié en su apariencia física. En el caso de Pizarnik, el complejo por su físico se trasluce en la toma de pastillas para poder lograr la delgadez que tanto ansiaba y que la norma y la familia imponían, pero relaciona también este deseo con la infancia, lugar al que volver, paraíso perdido:

Fantasías sobre la infancia que no tuve, sobre la madre que no tuve. Vergüenza de anotarlas. Ahora sé por qué estoy obsesionada por adelgazar: es una manera de hacerme más pequeña, más infantil. Porque mi cuerpo adulto me ofende. Por algo es que mis pechos son pequeños. Y no lo eran cuando tenía trece años. (Pizarnik, *Diarios* 266)

En numerosas ocasiones esta mirada triste de culpa física se trasluce en un sentimiento relacionado con la condición femenina: “Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta [...] o una loca o una extravagante” (Pizarnik, *Diarios* 140), impresión que está ligada al papel que la sociedad ha decidido otorgar a las mujeres:

Mi opinión sobre las mujeres es tristísima y muchas veces me avergüenzo de ser mujer... Sin ser malas lo aparentan, son débiles, orgullosas, profundamente estúpidas y vanas. ¡Son animales de costumbre!

Los hombres son malos de veras, viciosos, insensibles y egoístas. Son incapaces de un sentimiento delicado, que no sea para ellos mismos; pero son superiores... Cuando los veo elegantísimos, irreprochables, diviso a través de su indumentaria al mono, a la bestia carnívora, hambrienta y lujuriosa... (Wilms, *Diarios íntimos* 62)

El sentimiento de vergüenza, la autocrítica y el malestar existencial emergen en los diarios como respuestas literarias y personales ante la opresión de género y las expectativas impuestas por una sociedad dominada por el poder

masculino: “Me siento pequeña porque me aplasta la vida y los hombres entre los que nací. Quiero infinidad porque me ahoga lo finito” (Wilms, *Diarios íntimos* 113). La obra de Pizarnik y Wilms, desde una perspectiva crítica y profundamente reflexiva, constituye no solo un testimonio de su tiempo, sino también un alegato que desafía los discursos normativos y revela las tensiones internas y externas inherentes al hecho de ser mujer en una realidad profundamente desigual.

3.2 La familia como prisión: culpa, rechazo y deseo de libertad

Las dos poetisas se enfrentan a la culpa que los grilletes sociales y familiares les han impuesto, situándolas en un espacio marginal dentro de su contexto cultural. Tanto la figura de Wilms Montt como la de Pizarnik se ven constreñidas por un conjunto de normas impuestas por su entorno familiar y por la estructura patriarcal de su sociedad.

En los diarios, no escatiman en revelar la angustia de ser percibidas como las hijas desobedientes, con la carga emocional de culpabilidad que conlleva, reflejo del conflicto constante entre sus deseos internos y la imposibilidad de cumplir con los mandatos sociales y familiares. Durante la infancia se aprecia esta desconexión con la familia y el entorno escolar. La falta de libertad en los encorsetados estándares de la educación provoca que la desobediencia y la rebeldía marquen una línea indestructible entre el propio ser y la culpa social del otro en el yo: “Además, es tan absurdo exigir que obedezca; porque soy como el mar, el viento y el sol” (Wilms, *Diarios íntimos* 44); “Me separó como a la Gran Culpable, me cercenó del rebaño de alumnas idiotas y me exhibió como a un monstruo. ¿Y qué había hecho yo?” (Pizarnik, *Diarios* 501). Esta incompreensión causada por figuras que deberían transmitir amor y discernimiento, tan necesitados en esos momentos por las dos autoras, provocan el deseo de morir: “¡Quiero morir! Nadie me quiere” (Wilms, *Diarios íntimos* 45). Este deseo se manifiesta a una edad muy temprana, desde los inicios de escritura de los diarios:

¡Descansar! ¿Morir? Se imagina (Wilms) que está muerta, tumbada en una caja estrecha con las manos cruzadas en el pecho y el pelo despeinado. Un velo diáfano la cubren entera y ella mira cómo tiembla el velo bajo la mirada fría de sus párpados entreabiertos.

—¡Morir! —exclama. Pero ¿qué voz ha repetido ‘morir’ en un rincón oscuro de su habitación? Teresa tiene miedo....

¿Por qué esta idea de morir? ¿Será porque sufre o porque le gusta soñar? Soñar, sin parar, encerrada entre las paredes de mármol, lisas y limpias, de una tumba; soñar durante toda la eternidad. (Wilms, *Diarios íntimos* 53)

La lectura y la escritura se convierten durante esos primeros años en un refugio para las dos, pero en ambos entornos familiares se les restringirá la posibilidad de leer de manera habitual: “No quiero que leas—le grita su madre cuando le sorprende en sus escondites, haciéndole daño en los brazos y pinchándola para arrancarle el libro que hace pedazos” (Wilms, *Diarios íntimos* 50). Las madres de una y de otra insisten en que abandonen la lectura asidua de libros para realizar las diferentes tareas propias de las mujeres de la sociedad a la que pertenecen. Incluso cuando, más tarde, se introducen en círculos literarios, intelectuales o universitarios, y llegan a publicar algunos poemarios o participan de diferentes tertulias culturales, serán tachadas de libertinas y extravagantes: “Es el centro de atracción en tertulias y el Club de la Unión. [...] Teresa se siente a gusto. Es el momento de abrir las alas... Pero, comienzan los días de celos, incertidumbres y zozobras para ella” (González-Vergara 80).

La lectura y la escritura se convierten en uno de los pocos refugios en los que evadirse de la realidad: “Mi mano, ardiente, resbala en triste desmayo sobre los libros donde me refugio, para aturdirme y olvidar” (Wilms, *En la quietud del mármol* 36); en una isla a la que acudir cuando la tempestad acecha: “¡Oh mis amados libros! ¡Oh mi amada isleta semidespreciada!” (Pizarnik, *Diarios* 51).

Internándonos de una manera más explícita en los diarios propios de cada autora, podemos ver que, en Teresa Wilms Montt, la culpa se cierne, sobre todo, a partir de 1916, tras el adulterio abierto con el primo de su marido, Vicente Balmaceda, con el conocimiento de que su marido Gustavo seguiría maltratándola.² La sociedad chilena de inicios del siglo xx, enclaustrada en

2 Balmaceda deja de manifiesto su doble moral, la hipocresía, y el temor al qué dirán respecto de su mujer por “esa excesiva vivacidad de modales, que todos celebran”, pero que censuran a sus espaldas. [...] Sus faltas continuas al hogar (de Gustavo Balmaceda), llegadas de madrugada en estado de ebriedad, gritos, amenazas y hasta golpes, bien pronto traspasaron las fronteras de las paredes del hogar (González-Vergara 80-81).

la pulcritud y la lealtad matrimonial, censuró el talante liberal y sexual de Wilms Montt, tanto es así que la familia decidió encerrarla en el Convento de la Preciosa Sangre en Santiago de Chile durante varios meses hasta que el fervor amoroso por Vicente (su “Jean” en los diarios) desapareciera, y ella volviera a la vida conyugal junto a su marido y sus dos hijas, Elisa y Sylvia.

En ese cautiverio se desarrolla el sentimiento de culpa, “Estoy extenuada, espero como el ahorcado el momento de que se me ponga la soga al cuello” (Wilms, *Diarios íntimos* 68), y más tarde el de vergüenza, puesto que mientras está en su prisión junto a otras mujeres arrinconadas por la misma sociedad que la expulsó a ella, se cartea con su amante y corre a verlo tras los barrotes de las rejas que nublan su mundo. El dolor y el resentimiento es tal que la culpa no es solamente propia, sino que también alcanza a sentir culpa por la vida que le está proporcionando a su Jean; siente que es una verdadera carga para él, e incluso llega a renunciar a la felicidad propia en pro de la de su amante:

Sufro, sufro, no quiero profundizar mi pensamiento, tengo miedo de ver la realidad desnuda. Por amor a él, por no serle una carga pesada, por no perder nunca su cariño, sería capaz del mayor de los sacrificios. [...] Yo debo pedirle aunque me desgare el alma que me olvide. No tengo derecho a enturbiar su vida; es muy joven, puede encontrar la felicidad con una esposa pura y honrada; no puedo exigirle la responsabilidad de arruinarse moralmente con una mujer divorciada, que sería más tarde para él su mayor vergüenza. (Wilms, *Diarios íntimos* 69)

Como sugiere Freud en *El malestar en la cultura*, una de las técnicas utilizadas para la búsqueda de la dicha y la anulación del sufrimiento será el amor, esa búsqueda de una “vida que hace del amor el centro de todas las cosas, que deriva toda satisfacción del amar y ser amado. Semejante actitud psíquica nos es familiar a todos; una de las formas en que el amor se manifiesta — el amor sexual— nos proporciona la experiencia placentera más poderosa y subyugante, estableciendo así el prototipo de nuestras aspiraciones de felicidad” (82). El amor puede ser crucial para la búsqueda de la felicidad, pero también lleva al sujeto a ser vulnerable, a exponerse y a depender de otra persona. El amor se vuelve así una forma de la dependencia de algo que es “no yo”, y está estrechamente ligado con la ansiedad de la formación de límites, en la cual lo que es “no yo”

también es parte de mí. Así lo percibe Alejandra Pizarnik, cuando el amor a sus padres ya no está latente y lo busca en otras personas:

¿Quiero a mi madre? No sé, antes de la muerte de papá la quería más o me fascinaba de algún modo. Creo que no quiero a nadie, pues estoy enferma (enferma porque nadie me quiso ni me quiere). Luego, el recuerdo de M. L., insoportable pues me hubiera podido haber salvado. (Pizarnik, *Diarios* 655)

Tras varios episodios de vaivenes emocionales entre la culpa y la fuerza que el amor le da, Wilms Montt decide renunciar al amor que siente: “Renunciar a Jean me costará la vida; lo siento porque él está adherido a mí como mi propio corazón, ¡pero quiero que él no sufra una desilusión de la mujer que ha querido y ha imaginado superior!” (Wilms, *Diarios íntimos* 70), amor que tal vez le hubiera proporcionado esa dicha que tanto ansía a través del divorcio de su marido. La vergüenza que siente la familia a causa de su actitud provoca que la culpa impregne el amor que siente hacia Vicente Balmaceda y acabe renunciado a él. Teresa Wilms Montt decide disculparse ante sus padres para poder regresar al hogar junto a sus hijas, como se puede observar en esta carta dirigida a su madre y fechada en 25 de marzo de 1916: “si Uds. reconocen la abnegación que tendré para mis hijas y el sacrificio que haré de mi juventud, les ruego que retiren de mi cabeza la maldición que me echaron un día, y que causó mi desgracia” (*Diarios íntimos* 129). Pero la vergüenza se ha transferido a toda la familia a causa de la actitud indecorosa adoptada por su hija: “Me dijeron que en casa mis padres me maldecían y que había muerto para ellos, que no podía contar con nadie en el mundo, porque era la más corrompida de las mujerzuelas” (*Diarios íntimos* 69). La familia se siente totalmente avergonzada de la posición adoptada por una de sus hijas: “He sabido por el tío Eduardo que mis hermanas tienen miedo de nombrarme. [...] Son muchachas apocadas, criadas en un ambiente de falsa virtud y de ninguna caridad para el prójimo. Carecen de voluntad y son víctimas del ‘qué dirán’” (*Diarios íntimos* 108), y esto provoca el rechazo total sin ocasión de obtener el perdón.

Vicente Huidobro consigue liberarla de su cautiverio conventual haciéndose pasar por su tío y se trasladan a Buenos Aires. Allí la muerte del joven Horacio Ramos Mejía, el “Anuari” de sus versos, redobra el sentimiento trágico de la existencia: el exilio emocional y la falta de una patria en la que edificar su propia existencia derivan en la búsqueda de la muerte como única salida.

Deambulará, tras algunos viajes a Nueva York y Londres, por las calles de Madrid y de París.

El sentimiento de culpa por no cumplir con el ideal de madre dedicada a su familia es uno de los que más resuena a lo largo de las páginas de sus diarios. Este dolor por no estar a la altura de las expectativas sociales no se disipa: se transforma en una autoconciencia desgarradora, en la cual el sujeto termina sintiéndose rechazado incluso por sí mismo:

—Sí, amor, sí, cante a su mamá tonta, a su mamá mala que no sabe apreciar el tesoro de su hijita—

[...] Para siempre perdida esa dicha que es la única verdadera. Qué honda pena. Si me voy después de mi divorcio, no puedo quedarme cerca de mis chicas sin verlas. La ley no me las da y no me permite ningún derecho sobre ellas. Verlas como visita y nada más. ¡Qué horror!

Sí, huiré lejos, lejos donde no puedan alcanzarme los recuerdos y el remordimiento severo que se yergue como juez en mi alma. (*Diarios íntimos* 74)

La narrativa fragmentada y confesional de su obra refleja esta dinámica: un yo roto que no solo se enfrenta al juicio externo, sino también a un juicio interno que magnifica su sufrimiento. Escribe desde una posición de desarraigo emocional, exiliada, separada de sus hijas: “Y en la ausente patria... mis hijas... mis ángeles: ¿qué será de ellas?” (*Diarios íntimos* 151); y en conflicto con las normas de la sociedad chilena de su época, utilizará sus diarios como lugar de resguardo para verter su soledad y su angustia. La intensidad exaltada que reflejan sus escritos no se limita al dolor, sino que también incluye arrebatos de amor hacia Elisa y Sylvia, sus dos hijas, y una búsqueda constante de sentido en medio de un vehemente caos:

El retrato de mis hijas me produce una sensación indescriptible; me imagino que es lo único que me queda de ellas; y que ellas ya no están en esta vida. [...]

¡Mis hijas! Mis hijas quiero yo.

¿Es posible que las haya perdido para siempre? El horror de esa verdad, ‘perdidas para siempre’, se me clava en el alma; y la muerte sola me da sentimientos de alivio. ¡Mis hijas adoradas! Qué desoladoramente árida será mi vida. (*Diarios íntimos* 126)

Tras muchos intentos para ver a sus hijas en París, consigue reunirse con ellas encubierta por la cuidadora que las acompaña. Al final, tras varios encuentros, su suegro le concede la visita en París a sus dos hijas. Allí retoma la ilusión de verlas, aunque apenas la reconocen. A pesar de estos meses de alegría, al comunicarle que deben regresar de nuevo a Chile, las sombras y la muerte se vuelven a cernir sobre su vida, tanto es así que la última entrada de sus diarios, antes del suicidio en 1921, va dedicada a sus dos hijas:

Quiero reposar en la tierra solamente envuelta en una sábana o si es posible en un pedazo de tierra de la fosa común...

Dejo a mis hijas Elisa y Sylvia todas mis buenas intenciones; es lo único que poseo y mi único tesoro.

[...]

Sufrió y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido. (*Diarios íntimos* 192)

La escritura testimonial de Alejandra Pizarnik se mueve en el mismo espacio que la de Wilms Montt. Ya en 1955, con 19 años, se agudiza su deserción social: “Ninguna dificultad se compara a la de explicar pacientemente a una persona mediocre la raíz de nuestro desencasillamiento. De nuestro disconformismo. De nuestra INMORALIDAD” (Pizarnik, *Diarios* 30). Incluso en los años de universidad en Buenos Aires, tras dejar el lecho familiar, intenta poner orden a su vida y encajar en lo que la sociedad tiene como precepto: “Culpa e intentos de hacer lo que todos. Aún ahora trato, a veces, de incorporarme a la —digamos— sociedad, mediante un cambio externo (matrimonio, finalización de la ‘carrera’ universitaria)” (*Diarios* 514).

La familia, “No puedo mirar los ojos de mis padres. Culpa y vergüenza” (*Diarios* 580) y, sobre todo, la figura de la madre se tornan en obsesión dentro de los diarios de Pizarnik. A lo largo de toda su vida aparece esta como referente en su búsqueda del origen de ese sentimiento de desarraigo y vergüenza por existir que la acompaña de manera insondable: “Mi única culpa consiste en no poder recordar dónde puse mi cordón umbilical, aquella noche que nací” (*Diarios* 155).

La desconexión del ambiente familiar, con una hermana totalmente contrapuesta a ella y unos padres que no comprendían su apatía de vivir, se muestra a lo largo de los primeros años de vida bonaerense antes del viaje a París:

Entre otras cosas, mis padres son culpables de mi sensación de abandono. No sólo me abandonaron en mi niñez sino que ahora manifiestan disgusto cuando estoy sola, sin amigas, sin nadie con quien hablar y comunicarme. Sus ojos expresan acusación y temor. Particularmente los días de fiesta y los fines de semana. (*Diarios* 278)

Tras algunos años de lucha interna y externa por encajar en una sociedad y una familia que no corresponde a sus delirios literarios y pasionales, decide realizar su viaje soñado a París. Allí entra en contacto con los círculos literarios hispanoamericanos y franceses que rodean el final de un vanguardismo ya poco latente. Es en aquel lugar donde parece encontrar un poco de esa paz que va buscando desde su infancia. Pero la muerte de su padre y la posible enfermedad de su madre hacen que vuelva de nuevo a Buenos Aires. Su madre adopta una actitud desinteresada con su enfermedad para provocar la culpa por su ausencia, como lo señala en una carta a Ivonne Bordelois del 5 de agosto de 1963: “parece que tendré que ir nomás pues mi pobre madre anda en nostalgias; me dice además, que la han operado, me lo dice sin darle importancia” (Bordelois 229).

Con este regreso a su ciudad natal, retorna la culpa y la vergüenza que supone para su propia familia de una forma más extrema. Este delirio existencial se transforma, al igual que en Teresa Wilms Montt, en una culpa de vivir, “Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo” (Pizarnik, *Diarios* 182), en un deseo intrínseco del alma de no seguir con su camino. Pizarnik otorgará en sus diarios la culpa a su madre de todo lo que le ha acontecido en la vida: “tu rostro bastaba para enloquecer a la pequeña huérfana que fui —que soy, que seré— por tu culpa”, convirtiéndose en ese otro que pasa a ser el nosotros: “Me hablas y te vas. Me hablas y te quedas en mí” (*Diarios* 408).

La culpa provocará en ambas poetisas un sentimiento de alienación respecto al mundo y a la vida. No existe patria que las acoja, y el sentimiento de extrañeza y de no pertenencia las acompañará hasta el final de sus días: “Errante y siempre errante mi espíritu que ha vagado tanto. ¡Soy el genio de la Nada!” (Wilms, *Diarios íntimos* 188).

La culpabilidad en Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt, por lo tanto, va mucho más allá de la reflexión sobre un pecado en sí mismo:

se convierte en el núcleo de un proceso de exclusión dentro del contexto familiar y social. La fragilidad de la identidad, atrapada entre los deberes impuestos por la familia y los límites de una sociedad anacrónica, las lleva a vivir bajo el peso de una culpa que se nutre de la constante desubicación en la que se encuentran: “De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen” (Pizarnik, *Diarios* 48). Los diarios de Alejandra Pizarnik están repletos de confesiones acerca de la insatisfacción personal, las inseguridades físicas, y la lucha por encontrar un sentido a la vida en la escritura mediante reflexiones autorreferenciales en las que es palpable la imposibilidad de reconciliarse consigo misma y con su entorno:

Nada. Alejandra, ¡nada! Sigue juiciosa y reprimida como hasta ahora. Sigue diciendo que tu vida no vale nada y temiendo fumar en la calle. Sigue berreando contra la humanidad mientras te asusta esta pobre silla. Sigue entreteniéndote una calavera negra cuando tu rostro enfrenta al espejo mientras el corazón late pensando en el dibujo correcto de tus labios. ¡Sigamos caminando, Alejandra, sigamos caminando! Caminaremos hasta la odiada y temida Muerte en la que cesará la odiada y temida Vida. Gime por tus lágrimas mientras te sientes culpable de tu risa. (*Diarios* 109-110)

Es por ello por lo que los diarios y su escritura supondrán, en ambos casos, una concepción ontológica de la literatura. En ocasiones, acabarán siendo una especie de alivio escritural, de salvación a través de la palabra. Para ambas, estas creaciones de cariz testimonial suponen un espejo doloroso de la propia subjetividad, un espacio donde deben afrontar, página a página, sus frustraciones más esenciales: “¡Yo no tengo camino, mis pies están heridos de vagar, no conozco la verdad y he sufrido, nadie me ama y vivo! [...] dejo en las páginas que escribo a diario sangre de mi vida” (Wilms, *Diarios íntimos* 191). La escritura de esos cuadernos podría suponer la única salida a ese vagar errante de culpa: “Escribir y escribir. Siento un placer casi morboso al escribir estas sensaciones. Por nada del mundo quisiera estar en otra parte ni en otro ser” (Pizarnik, *Diarios* 40).

4. La vergüenza como testigo: fragmentos de un yo en conflicto

Y sobre todo una gran vergüenza, no sólo de ser yo, sino, simplemente, de ser.
Vergüenza de vivir o de morir. También estaré avergonzada cuando me muera.
Seré una gran muerta inhibida.
Pizarnik, *Diarios* 187

Las ideas de Sartre y las teorías de Sara Ahmed sobre la vergüenza resuenan poderosamente en los textos de ambas autoras. En concreto, la idea de que la vergüenza requiere de un testigo se refleja en la escritura de Pizarnik y Wilms Montt. Ambas autoras operan bajo la mirada de un otro interiorizado que actúa como juez constante de sus acciones y emociones.

Sostiene Sartre que la vergüenza no solo representa una emoción introspectiva o individual, sino que está intrínsecamente conectada con la presencia del otro. Es decir, cuando experimentamos vergüenza, no solo estamos conscientes de nuestra propia existencia, sino que, en ese momento, nos vemos a través de los ojos del otro. La vergüenza nos revela algo sobre nuestro ser que no habíamos notado anteriormente: la forma en que nuestro ser es percibido por los otros. Aunque la vergüenza no es en sí reflexiva, sí surge cuando nos damos cuenta de que el otro nos observa. Es el otro el que actúa como un mediador entre nuestro ser interno y nuestra conciencia externa. En ese sentido, la vergüenza solo existe porque nos percibimos a nosotros mismos como un objeto desde el punto de vista de otro ser humano:

Tengo vergüenza de lo que soy. La vergüenza realiza entonces una relación íntima de mí conmigo mismo: he descubierto por la vergüenza un aspecto de mi ser. [...] Es verdad que mi vergüenza no es reflexiva, ya que la presencia de otro ante mi conciencia, aun en la forma de catalizador, es incompatible con la actitud reflexiva: en el campo de mi reflexión no puedo encontrar nunca nada más que mi conciencia. Pero el otro es el mediador indispensable entre yo y yo mismo: tengo vergüenza de mí, pero tal como aparezco ante el otro”. (Sartre 2-3)

Afirma Ahmed que “en la vergüenza, siento que yo soy mala, y, por tanto, para expulsar lo desagradable tengo que expulsarme a mí misma de mí misma (experiencias prolongadas de vergüenza, y no es sorprendente,

pueden llevar a los sujetos a acercarse peligrosamente al suicidio)” (165).³ Este proceso de expulsión puede generar una profunda fragmentación, donde el yo lírico se descompone al experimentar la desconexión con su propio ser.

El desdoblamiento encuentra su expresión en las variantes sintagmáticas que Doležel describe como *les doubles simultanés*: “Los dobles simultáneos comparten el mismo espacio y el mismo tiempo y, por esta razón, son capaces de interactuar física y verbalmente” (470). En este modelo, las poetisas permiten que sus múltiples sujetos líricos coexistan a través de diálogos entre sus partes fragmentadas. En la lírica este doble que establece la teoría narrativa de Doležel se aplica de forma ampliada, puesto que el género lírico es proclive a la utilización de varios sujetos poéticos sin la rigidez que supone para el argumento narrativo este hecho. Es por ello por lo que la duplicidad de la narración se transforma en fragmentación o en dobles múltiples en la poesía.

En Wilms Montt, esta dualidad que proponen las teorías de Sartre o Ahmed se expresa como una confrontación interior desgarradora, una voz que emerge del abismo de su propio ser: “Grito y me asusta el eco de mi voz; es un eco que viene del fondo de mí misma; un eco torturado espasmódico: el eco dolorido de un ser que nunca ha logrado saciar la sed de amor que lo devora” (*Inquietudes sentimentales* 84). Este enfrentamiento consigo misma persiste, como muestra su intento fallido de escapar de su interioridad: “Nada. Cansada de correr por los espacios y de penetrar en los subterráneos del mundo, en un afán de olvidarme de mí misma, termino en mi propio corazón” (*Inquietudes sentimentales* 85). Por su parte, Pizarnik plasma una relación conflictiva entre su yo fragmentado y su entorno al mostrarse al borde de la aniquilación simbólica que resulta, al mismo tiempo, en un movimiento ascendente hacia la luz y la vida:

Aun cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol. (*Los trabajos y las noches* 31)

3 Tanto Alejandra Pizarnik como Wilms Montt toman como salida el suicidio. No será, sin embargo, un acto final tras un hecho concreto, sino que habrá diversos intentos a lo largo de su vida, ya desde los primeros años de juventud.

Estas imágenes reflejan cómo la duplicidad sintagmática actúa en ambas autoras como un espejo, un diálogo constante entre el yo poético y su doble, y revela una pugna por habitar simultáneamente en el vacío existencial y en el espacio de la creación literaria.

La duplicidad de los sujetos en los diarios de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt muestra una tensión interna profunda, donde ambos autorretratos oscilan entre la definición propia y la alienación. En el caso de Pizarnik, su escritura manifiesta un yo fragmentado y contradictorio, desgarrado por la desesperación existencial que es confesada a su otro: “¡Alejandra! ¡Piedad por tu espíritu! ¡Alejandra! ¿Qué será de ti, sola en esta muerte espasmódica?” (*Diarios* 47),⁴ lo que sugiere una muerte simbólica en vida. Sin embargo, en otra entrada reconoce que “[n]ada queda. Hay una sensación de aridez vergonzosa. Así va la vida, Alejandra. Tengo infinitos deseos de suicidarme. Sonríe. ¡Mentira! Más que morir, quieroirme” (*Diarios* 77), pasaje que remarca su ambivalencia hacia la muerte como escape al dolor.

Por otro lado, en los diarios de Teresa Wilms Montt, la duplicidad también cobra protagonismo y es presentada como una dialéctica entre la infancia y la edad adulta, la vida y la muerte. Al identificarse como “Tejita” —un diminutivo creado por ella misma, “La Thérèse será Tejita hasta que se muera” (*Diarios íntimos* 76)—, Wilms Montt regresa a una versión infantilizada de sí misma, con lo que establece una continuidad entre un pasado idealizado y un presente vulnerable. Asimismo, en el inicio de los diarios de 1918, señala: “En sus páginas se esponja la ancha flor de la muerte diluyéndose en savia ultraterrena... Soy yo... Teresa de la †” (*Diarios íntimos*

4 Doležel distingue tres formas de construcción del doble en la literatura, ejemplificadas con obras narrativas. La primera implica la fusión de dos individuos originalmente separados, como en *William Wilson* de Edgar Allan Poe. La segunda se refiere a la escisión de un ser originalmente unitario, como en *La nariz* de Nikolái Gogol. Por último, el doble puede surgir mediante la metamorfosis, como ocurre en *La metamorfosis* de Franz Kafka. Estas categorías ofrecen una base inicial para analizar la duplicidad en distintas expresiones literarias (Doležel 469-470). Bargalló, siguiendo las teorías de Doležel, alude a que este enfrentamiento entre las dualidades suele conducir a un desenlace trágico: termina a menudo en un homicidio que es, a la vez, un suicidio (16). Por otro lado, Vilella señala que el doble es intuitivo y es reconocido porque se sitúa en una propuesta fundamental sobre el hombre que da fe de su complejidad:

La literatura del doble, siguiendo a Blumenberg, más que responder a una pregunta que tenga que ver con la dualidad humana, hace impreguntable la cuestión del enigma de la complejidad. No hay pregunta, ¡pero cuántas cosas no se nos dicen en ella! Se suele dudar sobre la estabilidad del individuo, y la propia experiencia nos demuestra que no somos de una sola manera, sino múltiples. (179).

165), utilizando imágenes de transformación para describirse a sí misma como un ente mutable, que trasciende las fronteras de lo material hacia lo espiritual.⁵ Los diarios reflejan una multiplicidad del yo que se manifiesta en tres etapas distintas de la vida de la autora. Por un lado, está Thérèse, figura literaria influenciada por las lecturas francesas que marcaron su infancia como Baudelaire, Verlaine, Chateaubriand, Víctor Hugo, Flaubert o Balzac (González-Vergara 85), que bien podría ser la *Thérèse Raquin* de Zola; Tejita, apodo que evoca su niñez y representa una etapa inocente y pura a la que anhela regresar constantemente, este nombre es el que confiesa a su “Jean”; y finalmente, aparece Teresa de la †, una figura enclaustrada, portadora de una cruz a lo largo de su vida, cargada de culpa y vergüenza, que simboliza la lucha interna y el aislamiento emocional.⁶

Ambas autoras exploran una construcción del yo en constante disolución y reconstitución. Mientras Pizarnik articula la lucha entre la desesperanza y la posibilidad de supervivencia, Wilms Montt se enmarca en un dualismo que conecta el mundo tangible con lo trascendental. La duplicidad que aflora en sus diarios se sitúa en ocasiones lejos del mundo terrenal que provoca la culpa y la consecuente vergüenza: “¿Vergüenza de mí? ¿Y por qué? no hago nada malo, pero no huyo del mal. Le miro venir fijamente y, cuando está cerca, me burlo de él enviándole una risa desde las estrellas” (Wilms, *Diarios íntimos* 169). La vergüenza se construye desde una lucha interna entre la autopercepción y el juicio externo, en una relación de tensión constante que se traslada de una forma indirecta pero poderosa a sus versos: “Hay dos seres en mí, eso yo lo sé... Para vivir en este mundo conviene mostrar solo el que me conocen” (*Diarios* 63).

La vergüenza surge, pues, como el reconocimiento doloroso de la distancia entre los ideales personales y la cruda realidad, una lucha constante por ajustarse

5 En su etapa en Santiago de Chile, antes de la prisión conventual, escribe también varios artículos para la prensa de Iquique bajo el pseudónimo de “Tebal”, que corresponde a los inicios de su nombre y el apellido de su marido (González-Vergara 94).

6 También en los diarios de Alejandra Pizarnik se observa esta multiplicidad de nombres que se reflejará más tarde en su poética:

Buma para la madre y el padre [...].

Flora en la Escuela Normal Mixta de Avellaneda [...].

Blímele para los maestros de la Zalman Reizien Schule [...].

Alejandra al llegar la adolescencia, como contraseña para asumir la propia vocación [...].

Sasha al final, como el nombre más secreto [...].

Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un idéntico destino puntual. (Piña, *Alejandra Pizarnik* 27)

a la imagen de lo que deberían ser y lo que son, un vaciamiento de su ser en constante disonancia. Este conflicto se intensifica mediante el recurso de los pronombres, los cuales adquieren un papel simbólico dentro de sus poemas: el yo se disocia, se fragmenta en diversos significados, en una doblez que no tiene una resolución clara, ya que las autoras se enfrentan a una multiplicidad de voces y perspectivas internas: “Curioso ahora encontrarme, saludarme, decirme cómo estás tú, Alejandra, mirarme sonriendo, tal vez un poco orgullosa de mí, como si yo fuese mi hija —¿y por qué no he de ser mi hija si mi infancia y mi adultez están escindidas?—” (Pizarnik, *Diarios* 206).

4.1 Fragmentación y duplicidad: la poética del desdoblamiento

Este otro idealizado no solo representa las normas sociales a las que no pueden ni desean ajustarse, sino también una voz crítica que define su autoimagen. La vergüenza es un acto en el que el sujeto se da la espalda a sí mismo, y este es precisamente el núcleo de la experiencia emocional en la obra poética de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt, un rechazo del yo que se percibe siempre como insuficiente frente al yo ideal. La vergüenza, por lo tanto, requiere un testigo: “si un sujeto siente vergüenza cuando está solo, lo que adopta el sujeto con relación a sí mismo es la mirada imaginada del otro” (Ahmed 168). Es en este contexto en el que se produce la duplicación y la fragmentación de sujetos líricos.

La vergüenza se convierte en sus poemarios en un delirio metapoético: el yo lírico se expone, pero siempre desde una distancia, en un juego de esconder y revelar. Los sentimientos de culpa que emergen de su incapacidad de encontrar sentido a su dolor son transmutados en una vergüenza poética en la que el mismo acto de escritura queda bajo escrutinio.⁷ Esta vergüenza en la obra poética de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt está marcada por la duplicación y la fragmentación subjetiva. Mientras en los diarios la vergüenza aparece como una emoción interna y personal que las enfrenta a sí mismas, en la poesía se convierte en una metáfora que transita entre lo abstracto y lo físico, en un espacio en donde las escritoras luchan por plasmar lo que sienten y la forma en que se perciben a través de los ojos ajenos.

7 La visión del otro es la visión que he adoptado en relación conmigo misma; me veo a mí misma como si yo fuera este otro. Mi fracaso frente a este otro es, por tanto, y de manera profunda, un fracaso de mí misma ante mí misma. Con la vergüenza, expongo ante mí misma que soy un fracaso a través de la mirada de un otro ideal (Ahmed 168).

A lo largo de su obra poética, la vergüenza no se reduce a una simple sensación de incomodidad personal, sino que está entrelazada con una serie de complejas identidades fragmentadas que oscilan entre lo ideal y lo real. En sus poemas, tanto Pizarnik como Wilms Montt juegan con las sombras de sí mismas e intentan hallar una reconciliación entre los diferentes “yoes” que existen dentro de ellas, los cuales aparecen en constante contradicción. La vergüenza es, así, un proceso de confrontación con la identidad construida y reconstruida a través de las voces poéticas de las autoras, quienes, en su búsqueda de un sentido trascendental, se encuentran inevitablemente con la limitación de la existencia humana, de sus cuerpos y de su conciencia.

La vergüenza, como fuerza visceral que atraviesa y desgarrar el yo, se entrelaza con la fragmentación, la duplicidad, la muerte y la búsqueda de un lugar imposible donde existir. En ese espacio quebrado, las metáforas se cargan de oscuridad y despojo, y la metonimia traza una topografía del alma rota: espejos que no reflejan, muñecas vacías, cuerpos vacilantes. Propone Ahmed una lectura minuciosa de los textos literarios en función de estas emociones de culpabilidad y vergüenza, y hace énfasis en diferentes figuras retóricas que son cruciales para la emocionalidad de los textos (39). Así está conformada la obra poética de las dos autoras.

4.2 El espejo como metáfora de la duplicidad poética

En Pizarnik, el espejo se erige como un objeto que genera un desdoblamiento ineludible del sujeto poético. A través del espejo, se enfrenta tanto a su desolación como a la posibilidad de trascender: “un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (*Árbol de Diana* 32). Este doble reflejo —la realidad de la muerte y el espejismo del deseo— articula una identidad dividida que, aunque atormentada, encuentra en la duplicidad la génesis de su poesía: “Ella es su espejo incendiado” (*Árbol de Diana* 27). La dualidad intrínseca del espejo se hace patente en poemas como “Caminos del espejo” en *El infierno musical*, donde el sujeto lírico transita entre la identidad y la otredad: “Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma” (41).

El espejo en Pizarnik, lejos de ser un objeto pasivo, se convierte en un espacio simbólico donde convergen voces heterogéneas y fragmentos del yo, que configuran un microcosmos poético lleno de resonancias múltiples: “No

puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (*El infierno musical* 13). A través de estos reflejos, el sujeto lírico reconoce que su existencia está marcada por la fragmentación y que su poesía surge precisamente de esta condición ambigua e inestable.

De manera similar, Teresa Wilms Montt aborda el espejo como un símbolo de autoconocimiento desgarrador. Para Wilms Montt, el reflejo no solo representa su imagen, sino también su fragilidad y agotamiento emocional: “¡Espejo!, ¿Por qué me reflejas joven? [...] Ves cómo mi alma atormentada solo aspira a dormir soñando” (*Inquietudes sentimentales* 19-20). La poeta encuentra en el espejo no solo su “hermano gemelo”, sino también el testigo irónico y despiadado de su vida, que la carga de “una larga agonía, con el raro cortejo de risas carnalescas” (*Inquietudes sentimentales* 20).

La interacción entre Wilms Montt y el espejo muestra una dualidad entre el presente tangible y el pasado que permanece en su memoria. En uno de los pasajes más íntimos de sus diarios, señala: “Se ahogó mi risa en el espejo [...] el cadáver de mi risa es una esmeralda blanca que al deshacerse vuelve en la superficie argollas y cruces brillantes” (*Anuarí* 103). Este acto de mirarse revela una conciencia profunda de la imposibilidad de alcanzar una identidad fija, un yo único.

Ambas autoras entienden el espejo como el catalizador de una fragmentación inexorable del sujeto lírico. En Pizarnik, los reflejos no solo multiplican su identidad, sino que la disuelven en una danza de voces heterogéneas: “Son mis voces cantando / para que no canten ellos” (*Los trabajos y las noches* 4). Estas voces, divididas entre el yo, el tú y el otro,⁸ alcanzan su máxima expresión en la representación de una Alejandra múltiple, marcada por el caos y la autocomprensión: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (*La última inocencia* 22).

La poeta plasma el desdoblamiento como una caída infinita: “Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy” (*Extracción de la piedra de locura* 41), un viaje perpetuo hacia la otredad que define su identidad lírica.

Por su parte, Teresa Wilms Montt entiende la fragmentación como un proceso ineludible de su existencia, un reflejo de su tormento interno. El espejo es una

8 La otredad y el espejo conforman el núcleo substancial de la poesía pizarnikiana:

En la producción de Alejandra Pizarnik, la dinámica especular propicia un desarrollo de lo mismo a lo otro; es decir, un tránsito desde la escisión hasta la disociación. Si lo primero implica una fisura psíquica, lo segundo exige una desfamiliarización con respecto a la propia imagen. En definitiva, el desdoblamiento deja paso a la otredad. (Bagué 5)

ventana hacia una dimensión poética en la que la risa y el llanto se funden en una misma figura: “Se han esfumado en los espejos todas las almas que vivieron de amor” (*En la quietud del mármol* 105). Wilms Montt recurre a imágenes cargadas de melancolía para plasmar su identidad, a través de la composición de un yo lírico que deambula entre la muerte, el sueño y la memoria:

En la oscuridad de mi pensamiento veo surgir tu imagen envuelta en el misterio de la muerte, con la pavorosa aureola de un más allá desconocido. Te llamo, toda el alma reconcentrada en ti; te llamo y me parece que se rasgan las sombras a tu paso alado, como el de ave herida en pleno vuelo. (*En la quietud del mármol* 19)

Tanto en Pizarnik como en Wilms Montt, la fragmentación y la duplicidad no son únicamente temas recurrentes en sus obras, sino condiciones esenciales de su poética. El reflejo del espejo actúa como un medio a través del cual ambas poetisas articulan sus diferentes identidades. En los poemas de Pizarnik, esta multiplicidad es evidente en versos como: “Miedo de ser dos / camino del espejo” (*Árbol de Diana* 24), que señala el temor inherente a la pérdida de unidad en la búsqueda del yo.

En Wilms Montt, la poesía se convierte en el vehículo para expresar su condición de dualidad constante, y el espejo en el testimonio silencioso de su tormento: “Una noche en la oscuridad me senté frente al espejo. Pesaba sobre mis espaldas la mirada de todas las cosas, la mirada extática del tiempo” (*Anuarí* 41).

Al final, tanto para Pizarnik como para Wilms Montt, el reflejo del espejo no representa únicamente un desdoblamiento, sino un espacio simbólico donde las máscaras de su subjetividad convergen, dialogan y finalmente constituyen el núcleo de su poesía. Este reconocimiento del yo como un conjunto de voces, de fragmentos, transforma su escritura en un campo fértil donde la palabra deviene una metáfora cargada de significados contradictorios y enriquecedores.

El espejo conforma la transcendencia y la universalización de la muerte. Los fragmentos consecuentes del combate contra la tierra devastadora y absorbente se diluyen en un divagar descalabrado: “Y yo sola con mis voces, y tú tanto estás del otro lado que te confundo conmigo” (Pizarnik, *El infierno musical* 41), divagar que toma forma al otro lado del espejo, aquel

que transparenta la universalidad de la muerte, según el concepto de Vicente Cervera en *La poesía del logos*:

El espejo perpetúa una dialéctica desde su misma conformación material: es cristal bruñido y azogado y, como tal, ‘mimetiza’. Pero también en su base está el cristal con su doble naturaleza: refleja por un lado, pero, por otro, transparenta, y al transparentar se libera de su dimensión individualizada y nos permite contemplarnos y contemplar al tiempo aquello que nos trasciende y nos universaliza. (90)

El espejo, el reflejo y el desdoblamiento brotan en los poemas de Wilms y Pizarnik para revelar el auténtico escenario del universo que permanece en la otra orilla pero que cada día está más cerca: “En la luz del crepúsculo el cristal de la ventana me devuelve el reflejo de mi cara. / Remango la boca en una sonrisa y veo la calavera a través de la carne transparentada” (Wilms, *Anuarí* 28).

4.3 Sombras perpetuas: la noche y la muerte como horizontes poéticos

La vergüenza de vivir y no pertenecer a una existencia con la que en ningún momento se han identificado induce a un deseo de muerte que desdoblará la substancia poética en una paradoja continua, en un elemento de ensoñación que se debate entre tres mundos, entre la que fue, la que es y la que será o la que desea ser. Son las voces de la muerte:

Me levanté del lecho como se levanta un muerto de la tumba, empujada por una fuerza superior. Turbada de misterio, sin saber qué era de mí y dónde estaba; quise huir, y en mi ansiedad loca tropecé en la oscuridad con un cuerpo que al caer dio un golpe seco. (Wilms, *En la quietud del mármol* 44)

La guadaña espera al otro lado del espejo, inerte, expectante, como parte de una realidad que al final se torna en la más anhelada: “He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 27).

La pretensión de alcanzar el camino de la noche, de la sombra y de la muerte se convierte en el fino hilo que anuda todos los pedazos de esta fragmentación

de la vergüenza.⁹ Tanto la noche como la muerte se manifiestan como elementos universales en las dos autoras y, en numerosas ocasiones, se presentan como única salida a la soledad: “Mis días están contados. / En la soledad de mis pensamientos, oigo cavar una fosa” (Wilms, *Anuarí* 37), como salida también al desamparo de las almas poéticas sin rumbo. La noche presenta una serie de significados que nos llevan a aventurar que las autoras no solo escriben en y desde la noche, sino que escriben la noche misma. La noche es espacio y privación: “Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tienen el color de los párpados del muerto. / Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 13).

Este deambular por la nada va acompañado siempre de la oscuridad, una sombra que invita al sueño, un sueño que transporta al verso y de nuevo a la muerte: “Sí, Anuarí, tengo sueño, mucho sueño; ese mismo letárgico sopor que turbó tu alma antes de cerrar los adorados ojos para siempre” (Wilms, *En la quietud del mármol* 23).

Esta nueva dimensión se rodea de cementerios, campos de autómatas y muñecas: “Pierrot, inconscientemente, ha llegado al campo; sus pies fatigados no pueden seguirlo y cae como un vestido sin cuerpo, a la orilla de un charco donde ríe la luna” (Wilms, *Inquietudes sentimentales* 64), y se llena también de serpientes, reptiles, sapos, tigres, lobos, cuervos y chacales. El lenguaje macabro acompaña este último espacio poético-vital fúnebre. La sustancia lírica se ha desintegrado en fragmentos independientes que actúan con terror y consternación:

Ululan los vientos batiendo puertas y ventanas, derribando árboles, ondeando ríos. Chacales y panteras vagan los ojos ciegos de arena, los lomos erizados. Ruidos sordos de volcanes que estallan, de mares que se hinchan, únense al ulular del ciclón. En los cementerios se oye el escalofrío de los muertos, el entrechocar hueco de los dientes en la calavera vacía. Frío como puñalada en la roca, parte a los lejos un grito humano. ¡Socorro! (Wilms, *Anuarí* 19)
Ha hecho de sus dedos mágicas flautas. Como no tiene carne, los sonidos suben todo a lo largo de sus brazos huecos.
[...]

9 “La muerte, contemplada como única posibilidad para llegar hasta el fondo, donde sólo es dable poder decir la poesía verdadera” (Rodríguez 194).

Nada detiene la serenata catastrófica.

Los pobres asilados sin músculos y sin entrañas bailan ridículos con cadencias de trapo al viento hasta aflojarse las caderas paletudas.

Y ella tomada de locura sopla, sopla en los dedos, sin darse cuenta de que su esqueleto se ha puesto rojo candente como las brasas.

Ella es Emperatriz. (*Anuarí* 51-52)

Las escenas se pueblan de piezas y mecanismos antipoéticos conformando un nuevo universo recluido y propio: no existe otro lugar más allá que el de lo resquebrajado, fracturado, tronchado y hendido, un sueño repleto de ruinas en el que poder sobrevivir. El alma poética se refugia en un cosmos circunstancial en el que nadie debe ni quiere vivir. Afirma Cristina Piña que, en sus últimas obras, Alejandra Pizarnik ya no puede

autodenominarse más endechadora, ángel harapiento, aprisionada, ni usar las palabras o la música del mundo cultural porque es 'la niña monstruo' la que está 'con pavora' y, si se nombra 'la escrita' es la escrita por la risa y el disfraz de Hilda la Polígrafa, que no 'canta' sino que ríe y hace ruidos obscenos. (Piña, *Alejandra Pizarnik* 63)

El delirio provocado por el desamparo y la soledad ha conformado una nocturnidad plagada de horrores en los que, ya, ahora, el sujeto lírico ha decidido permanecer de forma irremediable:

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja. (Pizarnik, *El infierno musical* 48)

Tal vez el lenguaje,¹⁰ la literatura o el amor hubieran podido devenir en aquel sol que hubiera rescatado del fin a Alejandra Pizarnik y a Teresa Wilms Montt, pero no fue así. Errar por la región de la muerte provoca el desasosiego y la ansiedad de una existencia atormentada:

Manos crispadas me confinan al exilio.

Ayúdame a no pedir ayuda.

Me quieren anochecer, me van a morir.

Ayúdame a no pedir ayuda. (Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 20)

La orfandad, el sufrimiento, la incomunicación, el retraimiento y la nada sartriana se convierten en el sentimiento último. El silencio será ahora la génesis de la poesía, conformará un nuevo cosmos en el que el espíritu poético pueda, por fin, vagar: “Sombra, silencio, nada existe para saciar la inquietud de mi lámpara vital. / En sueños, vive en su mundo mi espíritu, invocando a la muerte hermana, vagabunda y eterna” (Wilms, *Anuari* 28).¹¹

La muerte deviene así en la máxima universalización de la vergüenza, de lo otro,¹² y el único umbral donde estas identidades fracturadas hallan su morada. Como en un baile perpetuo entre la realidad y el deseo, las autoras habitan una esfera de lucha entre mundos —el de lo que fueron, lo que son, y lo que nunca podrán alcanzar—, al establecer un lenguaje¹³ propio

10 Pizarnik repasa una y otra vez la posibilidad de hacer poesía, de encontrar la palabra poética perfecta, de poder decirla y, al hacerlo, obliterar la sindéresis en favor de una capacidad expresiva genuina. Esta indagación está, a su vez, estrechamente vinculada a una búsqueda ontológica (Depetris, “Reflexiones” 35).

11 Juan Ramón Jiménez desarrolla la idea de una mística del dolor y de la muerte totalmente inusual en la poesía anterior:

Tú das una cosa que no es la usual, pero que puede serlo desde que tú la tocas.
Tus caminos son otros, otros que no son unos, uno, en el momento mismo en que tú pones en ellos tu pie, tu planta, mística tú diferente en todas las místicas y los místicos, mística del amor y el dolor impensados. (212-213)

12 Dijimos que en la muerte, todo señala lo Otro porque la muerte es lo Otro. Y sostuvimos también que, a partir de 1968, Pizarnik trabaja su poesía en dirección hacia la alteridad y la diferencia de lo Otro. Para ello trastoca el orden estable de lo Mismo a través de un ejercicio de desposesión poética y ontológica dirigido por lo Otro. La dirección de esta búsqueda está continuamente regulada por el deseo de ir más allá, más allá incluso de su realización efectiva. Esta dinámica del ejercicio poético está íntimamente ligada en su rutina al trabajo de trascendencia mística, pero no hacia la instancia unitiva de lo divino, sino hacia la resta constitutiva de la muerte (Depetris, *Aporética* 164).

13 El lenguaje y la palabra aquí ya no son capaces de salvar al sujeto lírico:

hecho de silencios, sombras y la angustia de un rostro que jamás se unifica. A través de este entramado de metáforas y desdoblamientos, la vergüenza configura una poética de la fragmentación: un terreno sombrío donde lo roto se vuelve el único testimonio de existencia.

5. Conclusiones

La poesía y los diarios de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt son testimonios de la compleja relación entre la identidad, la culpa y la vergüenza, enmarcadas dentro de sociedades opresivas. Ambas autoras transforman su lucha interna y las imposiciones sociales en una creación poética profundamente simbólica y visceral.

A través de la exploración del desdoblamiento del yo y la fragmentación de la identidad, las escritoras construyen una poética donde la muerte, la alienación y el sufrimiento existencial se convierten en temas centrales. La vergüenza, a través de la mirada del otro, y la culpa por no cumplir las expectativas familiares y sociales generan una constante confrontación interna reflejada en sus obras.

En sus textos, tanto la culpa como la vergüenza evolucionan de emociones destructivas a motores de una poética creativa que se articula a través del dolor de la no pertenencia y se construye a partir de metáforas y metonimias sobre la muerte, las sombras, las voces y los espejos. De esta forma, la escritura, aunque en ocasiones sea insuficiente para apaciguar sus tormentos, se erige como un campo de resistencia, análisis y transformación existencial.

Resulta perentorio reconocer que los sujetos líricos de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt no deben ser tratados como meras ficciones alejadas de lo real, sino como construcciones profundamente imbricadas con los contextos sociales y familiares vividos. En este sentido, la subjetividad que emerge en sus obras no es únicamente una representación del sufrimiento interno, sino también una proyección de las tensiones y conflictos sociales a los que se enfrentan. La culpa no solo es el resultado de una emoción individual, sino una respuesta a las normas y expectativas impuestas por sus entornos. Así, estas poetas

si bien ese juego trascendente que se da en la poesía es el único que vale, a raíz de la promesa de salvación que entraña, también intuye que, ontológicamente, algo falla en el lenguaje —o en ella misma como poeta— por el camino de extrema alienación y sufrimiento subjetivo al que conduce. (Piña, *Límites* 74)

configuran sus identidades a partir de una interacción constante entre lo que la sociedad les impone y lo que ellas mismas sienten como parte intrínseca de su ser. Esta tensión resulta esencial para entender cómo la subjetividad lírica se convierte en un espacio de resistencia y de reafirmación, donde el dolor no solo es reflejado, sino también desafiado.

La vergüenza, por su parte, lejos de ser una mera experiencia de fracaso o alienación, se configura como una forma de resistencia. En la poesía de Pizarnik y Wilms Montt, la vergüenza se presenta como un reflejo de la incomodidad con los roles sociales impuestos, pero también como una afirmación de la lucha interna del yo frente a estas imposiciones. En este proceso, la creación poética se convierte en un acto de insubordinación, un espacio de proyección donde el sujeto lírico no solo se expone a la mirada del otro, sino que la transforma. Gracias al proceso escritural, ambas autoras subvierten las expectativas sobre su lugar en la sociedad, al hacer de la poesía un campo en el que la subjetividad se convierte en una forma de resistencia y reafirmación personal. Así, la poesía de Pizarnik y Wilms Montt no solo manifiesta una fragmentación del yo, sino que también actúa como un medio para reconstruirlo y reafirmarlo en un mundo que constantemente les niega un lugar.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Andrés, Alfredo. *El 60*. Buenos Aires, Editores Dos, 1969.
- Bagué, Luis. “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”. *Revista Letral*, núm. 8, 2012, págs. 1-16.
- Bargalló, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994.
- Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Cervera Salinas, Vicente. *La poesía del logos*. Murcia, Comisión de Murcia, 1992.
- Depetris, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- . “Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik”. *Mester*, vol. 30, núm. 1, 2001, págs. 35-51.
- Doležel, Lubomír. “Le triangle du double”. *Poétique*, núm. 64, 1985, págs. 463-470.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 31. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.

- González-Vergara, Ruth. *Un canto de libertad*. Santiago de Chile, Debolsillo, 2021.
- Jiménez, Juan Ramón. “A Teresa Wilms Montt. Detrás de las bambalinas de su espacio actual”. *La corriente infinita (Crítica y Evocación)*. Madrid, Aguilar, 1961.
- Oyarzún, Luis. “Lo que no se dijo. Teresa Wilms”. *Temas de la cultura chilena*. Valdivia, Editorial Universitaria, 1967.
- Piña, Cristina. *Poesía Argentina de Fin de Siglo*. Buenos Aires, Vinciguerra, 1996.
- . *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- . *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- Pizarnik, Alejandra. *La tierra más ajena*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1955.
- . *La última inocencia*. Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956.
- . *Árbol de Diana*. Buenos Aires, Sur, 1962.
- . *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- . *El infierno musical*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971.
- . *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- . *Diarios*. Barcelona, Lumen, 2013.
- Rodríguez Francia, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Salas, Horacio. *Generación poética del 60*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.
- Salvador, Nélida. *La nueva poesía argentina*. Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1969.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires, Ibero-Americana, 1954.
- Vilella, Eduard. *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida, Pagès editors, 2007.
- Wilms Montt, Teresa. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917.
- . *Anuarí*. Madrid, Imprenta Martínez Velasco, 1918.
- . *En la quietud del mármol*. Madrid, Casa Blanco, 1918.
- . *Diarios íntimos*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2022.

Sobre la autora

Profesora de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) desde 2003, especializada en poesía hispanoamericana. Doctora con una tesis sobre Alejandra Pizarnik, parte de la cual fue publicada por Publicacions URV. Ha ocupado cargos en la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), como secretaria (2009-2011) y directora de comunicación (desde 2023).

Ha participado en la organización de congresos internacionales y seminarios sobre literatura, destacando aquellos relacionados con la poesía hispanoamericana del siglo xx y los escritores del boom. Sus publicaciones incluyen artículos sobre Federico García Lorca, Teresa Wilms Montt, Vicente Huidobro y la simbología en la poesía de Alejandra Pizarnik. También ha colaborado en proyectos de innovación docente y literatura con perspectiva de género (Women's Legacy, Our Cultural Heritage for Equity, proyecto europeo Erasmus+), siendo miembro del grupo de investigación GRLMC en el área de literatura. Reconocida con los premios Jaume Vicens Vives a la Excelencia en la Docencia Universitaria otorgado por la Generalitat de Catalunya y a la Calidad Docente otorgado por el Consell Social de la Universitat Rovira i Virgili (2011).