

## EL SUJETO DANDI FEMENINO EN LA LITERATURA MODERNISTA

JOSÉ LUIS SALOMÓN GEBHARD<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile. Correo electrónico: jose.salomon@unab.cl

### Resumen

El presente artículo analiza la existencia del sujeto dandi femenino en la literatura del modernismo hispanoamericano, a partir de la antología *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* del escritor chileno Juan Pablo Sutherland. La incorporación de escritoras en esta antología suscita el debate en torno a la categoría de dandi y su relación con las definiciones de género. Se analiza en particular el caso de la escritora chilena Teresa Wilms Montt, relacionando su producción literaria con las propuestas conceptuales de la antología de Sutherland. Se propone que el sujeto dandi es una forma de gestión autorial que da origen a un discurso específico dentro de la literatura, pero que al mismo tiempo dicho sujeto es producido por su propia escritura.

*Palabras clave:* dandi, gestión autorial, sujeto femenino, modernismo, ambigüedad conceptual.

### Abstract

This article analyzes the existence of the dandy female subject in the Spanish American Modernist literature, from

the anthology of the chilean writer Juan Pablo Sutherland *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. The incorporation of women writers in this anthology generates the debate about the status of their relationship with dandy and gender definitions. This article examines, in particular, the case of the chilean writer Teresa Wilms Montt, relating her literary production with the conceptual subject definitions in Sutherland's anthology. Also this article proposes that the dandy subject is an authorial management that generated a specific discourse in literature, but at the same time this subject is produced by his own writing.

*Keywords:* dandy, authorial management, female subject, modernism, conceptual ambiguity.

RECEPCIÓN: 27 DE MARZO DE 2013 / ACEPTACIÓN: 11 DE AGOSTO DE 2015

En la antología *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* (2011), el escritor chileno Juan Pablo Sutherland presenta un conjunto de autores que denomina "dandis". Esta es una antología de textos heterogéneos, de diverso formato genérico, reunidos dentro del contexto histórico correspondiente al modernismo literario latinoamericano

<sup>2</sup> Como todo intento de periodización literaria, las fechas indicadas para el período modernista aún suscitan polémicas y debates; de hecho, en la antología *Cielo dandi* se incluyen autores que superan estos límites cronológicos. Para una discusión al respecto, véase Íñigo Madrigal (2008) y González Echevarría (2006).

(1890-1910).<sup>2</sup> En toda su producción literaria, Sutherland ha asumido la representación de personajes y voces caracterizados por su condición marginal y excéntrica al canon literario, tanto en su cuentística, *Ángeles negros* (1994) y *Santo roto* (1999), como en su ensayística, *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2001) y *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista* (2009). Como cualquier selección antológica, *Cielo dandi* también se ve sujeta a cuestionamientos en la elección de los antologados, aunque el punto más controversial lo constituye la inclusión de autoras mujeres dentro de la categoría de dandi. Las autoras incluidas son Mariquita Sánchez (“Cartas”); Eduarda Mansilla (“Diarios de viaje”); María Moreno (“La pérdida del reino”) y Soledad Vallejos (“Un pedazo de atmósfera dadaísta”), cuyos textos transitan los géneros referenciales de la literatura: cartas íntimas, diarios de viaje y crónicas. Por esta razón, para la discusión en torno a la existencia de un sujeto dandi femenino adquiere relevancia la crónica de Joaquín Edwards Bello, “Teresa Wilms Montt ha vuelto”, incluida en la antología y que, a partir de un retrato de la escritora chilena Teresa Wilms Montt, describe las características de un sujeto dandi femenino, como una mujer exótica, “orientalizada” y catalogada como “una belleza fatal”. Nacida en 1893 y muerta en 1921, Wilms Montt produjo una obra de corte intimista y autobiográfica que se expresó en libros como *Inquietudes sentimentales* (1917), *En la quietud del*

*mármol* (1918) y *Anuarí* (1918); su fragmentado diario de vida, *Páginas de mi diario*, se incluyó en la edición póstuma de la antología *Lo que no se ha dicho* (1922), que se ha considerado para el análisis en este artículo.

En términos generales, una de las premisas de *Cielo dandi* radica en la discusión de aquello que pueda asumir la calificación de dandi; en primer lugar, se alude a tal condición como una forma de gestión autorial para, a continuación, debatir la posibilidad de definir las características de una escritura dandi. Del mismo modo, en la lectura de esta antología surge de inmediato el cuestionamiento de género a la figura del dandi, habitualmente considerado un sujeto masculino, pues ya en el prólogo Sutherland se pregunta si existen mujeres dandis en el campo literario:

¿Y las mujeres dandis existieron?, sin duda, pero en menor medida que sus compañeros varones. La ubicación privilegiada de los hombres, de suyo ya es algo que pocas mujeres podrán alcanzar a inicios del siglo XX en América Latina. Estas mujeres serán aristócratas, cultas, cosmopolitas y principalmente escritoras y pintoras. [...] Tanto Wilms Montt como Delmira Agustini y Eduarda Mansilla son mujeres de mundo, independientes y que a través de sus textos dan salida a ese malestar social plasmándolo en poemarios, diarios íntimos y de viajes (Sutherland, 2011: 28).

En esta cita se pueden distinguir algunas tendencias en la tarea de describir un posible sujeto dandi femenino: por una parte, la posición social privilegiada del género masculino impone dificultades a las mujeres para acceder a la producción y consumo de bienes simbólicos y materiales y, quienes de ellas logran tal cometido, pertenecerían a la élite dominante: mujeres aristocráticas, cultas, cosmopolitas e independientes. Por otra parte, las prácticas de producción simbólica a las que tienen acceso las mujeres se concentrarían en las disciplinas de la pintura y de la literatura y, en el caso de esta última, dichas prácticas asumirían las formas de poemarios, diarios íntimos y relatos de viajes. Para el presente ensayo, resulta de interés primordial que Sutherland mencione a la escritora Teresa Wilms Montt, pues se analizará su diario de vida, "Páginas de mi diario", con la propuesta de sujeto dandi de Sutherland, desde la perspectiva de la figura autorial como una forma de gestión de sujeto dandi, así como también la posibilidad de considerar su producción discursiva una forma de escritura dandi. El objetivo central de este ensayo busca responder la pregunta de Sutherland por la existencia de la mujer dandi, contenida en la cita anterior. Según Sutherland, la posición de clase social y de capital cultural se imbricaría fuertemente con los géneros discursivos que asumen las prácticas cosmopolitas del viaje para caracterizar al sujeto dandi femenino.

Los intentos de definir la figura del dandi encuentran un primer obstáculo en su pertenencia efectiva, o no, al campo de

la literatura. En la propuesta del presente trabajo, se entenderá al dandi como una posición autorial dentro del campo literario del modernismo, como la posibilidad crítica de instalar una figura de autor con determinadas características. El concepto de campo cultural implica un conjunto autónomo de agentes e instancias productoras de bienes simbólicos y, específicamente el campo literario, según Bourdieu se encuentra “instituido a la vez en las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y en las estructuras mentales de aquellos que lo habitan” (Bourdieu, 2005:98-99). Dentro del análisis cultural chileno, Brunner y Catalán acogen y aplican la propuesta conceptual de Bourdieu a la historia cultural de Chile, definiendo el concepto de campo como una “red de posiciones y medios a través de los cuales los agentes culturales ejercen su cometido, o sea, ejercen sus intereses comunicativos” (Brunner y Catalán, 1985: 16); con ello, se sustituye la categoría de creador, como sujeto productor individual, por la del propio campo específico de producción simbólica. El productor es un sujeto condicionado por el campo simbólico al que pertenece, que a la vez lo produce y contra el cual se inscribe: “necesariamente también queda inscrito en el campo de poder donde actúan las fuerzas sociales que pretende imponer o resistir un poder hegemónico” (Brunner y Catalán, 1985:74). La posición de autor que implica el concepto de dandi supone su inclusión en un entramado social específico, es una posición que se gestiona controversialmente en su contexto literario particular, pues a la vez

que busca legitimarse como productor de un discurso, rehúye las determinaciones conceptuales que definan su pertenencia al campo literario del modernismo. En este sentido, se puede afirmar que la figura del dandi es una posición móvil, caracterizada más bien por su empeño opositor y contrahegemónico a las condiciones sociales de su época. Pero también esta ambigüedad posicional se refleja en la escasa producción literaria de textos que se refieran a su figura:

Lo correcto es hablar del dandi y no de un dandi concreto. Ninguno de los dandis ha hablado jamás de sí, sino del dandi en general y de algunos personajes en particular, pero más de sus actos y de aquellos momentos en los que se mostraban como dandis [...] No es fácil decir qué es un dandi; se puede hablar de él sólo oblicuamente [...] Se habla de él sin poderlo entender, capturar en una red de conceptos; él, en la plenitud, en la rotundidad del yo, elige huir de toda categorización intelectual, frente a cualquier rigor geométrico (Scarfia, 2009: 125-126).

De este modo, la figura autorial del dandi permanece en una ambigüedad conceptual que no puede ser aclarada y que caracteriza sus procesos de gestión autorial; la perspectiva de la antología *Cielo dandi* reitera la imprecisión que, desde su aparición, generó este término. Uno de los primeros textos que

estableció la indeterminación como criterio analítico, aunque en un contexto anterior al modernismo latinoamericano, pertenece a Baudelaire: “Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel” (Baudelaire, 1962:482). Para trazar una evolución histórica de la figura del dandi, perspectiva que puede otorgar un mínimo de certeza conceptual, habitualmente se comienza por las reflexiones del poeta francés incluidas en el texto citado; así también lo ha hecho Sutherland al reconocer las influencias de la cultura europea, y francesa en particular, en la producción discursiva que reúne en su antología. Si esta herencia puede ser considerada cierta no es, sin embargo, exclusiva de la figura autorial del dandi, lo que de algún modo vuelve a atraer la confusión conceptual al esfuerzo terminológico de este trabajo. Es reconocida, en términos generales, la dependencia de la producción intelectual latinoamericana respecto de la producción europea y esta relación vertical se repite en el caso del dandi, a ambos lados del Atlántico. No obstante, en torno a tal dependencia puede afirmarse un fenómeno más definitorio para la producción literaria modernista latinoamericana, y es que la construcción de los relatos de viaje tenderá, por lo general, a explicitar su destino en el ámbito cultural europeo, como será el caso de Teresa Wilms Montt, cuyo diario de vida colinda estructuralmente con el diario de viaje, como se verá más adelante. Es significativa la escasa presencia, en Latinoamérica, de aquel exotismo literario que caracterizó a la literatura europea de fines del siglo XIX, en autores como Joseph

Conrad, Pierre Loti o Pierre Louys; sin duda, la condición colonialista marcó la unilateralidad en la representación ficcional de dicho exotismo. Otro es el caso de la producción simbólica latinoamericana, que va desde el margen al centro y desde la colonia a la metrópoli. Entonces, en el intento de asumir una perspectiva histórica en la definición del dandi como autor, se puede establecer la coincidencia de un criterio común al campo literario de su época: las miradas se dirigen a Europa.

Un segundo aspecto, quizás más relevante y que incide en la tarea de definición del dandi como autor, tiene que ver con

<sup>3</sup> En la interpretación que Walter Benjamin hace de la obra de Baudelaire, es significativa la contextualización histórica que aquel impone a la figura del dandi, tal como la entiende el poeta francés, en un esfuerzo por superponer la perspectiva histórica de análisis textual sobre la perspectiva estetizante: “Baudelaire se representa al dandy como un descendiente de grandes antepasados. Para él es el dandismo ‘el último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias’ [...] En realidad resulta imposible pasar por alto que los rasgos que se reúnen en el dandy llevan una signatura histórica muy determinada. El dandy es una creación de los ingleses que mantenían la batuta en el comercio mundial” (Benjamin, 1993: 115).

una perspectiva que busca estetizar su posición autorial. El texto ya citado de Baudelaire sostiene:

Ces êtres n’ont pas d’autre état que de cultiver l’idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l’argent, sans lesquels le fantaisie, réduite a l’état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire an action (Baudelaire, 1962:483).<sup>3</sup>

La perspectiva estetizante sobre el autor (“cultivar la idea de lo bello en sí mismo”) implica exacerbar una política de autor entendida como una “política de la pose”. En otras palabras,

supone hacer del autor un sujeto social susceptible de reconocimiento visual:

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX [...] se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en las grandes paradas (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculo), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos [...] Hay exhibición y también exhibicionismo” (Molloy, 1994: 130).

En la teatralidad de su pose, el autor dandi se escenifica como una sumatoria de estilos donde lo importante es el amaneramiento de su pose, la perspectiva con que se ofrece a la mirada, estetizando su propia condición autorial como simulación o reflejo del autor profesional que emergía por entonces. Esta escena de los estilos se configura como un vertedero de estéticas dispares, de fragmentos irresueltos, cuyos sentidos discursivos se reproducirán en la indefinición de la escritura dandi.<sup>4</sup> Es así que no hay unidad de estilo, sino ante todo distinción, en el sentido de una doctrina de la elegancia pero, sobre todo, en la aproximación puntillista al detalle, en el privilegio del modo de ser antes que en el ser mismo. Según Alan Pauls, “posar es lo que han hecho siempre

<sup>4</sup>En cuanto a la manipulación de la imagen visual del autor, el texto citado de Molloy sostiene que “exhibir no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy, 1994: 130).

los dandis, lo único que puede decirse en verdad que hayan hecho [...] El dandi no es: se hace" (Pauls, 2013:22-23). Respecto a la pose como forma de gestión autorial, no deja de ser notoria la importancia que las fotografías adquieren dentro del formato de presentación del libro como objeto en esa época; tal es el caso del texto de Teresa Wilms Montt. El texto de Wilms Montt que se ha revisado, *Lo que no se ha dicho*, incluye una fotografía de la autora en la portada que, en tanto retrato, establece una relación directa con su nombre civil, pero también entabla una relación paradójal con el seudónimo Teresa de la Cruz, usado por la autora en su libro. La inclusión de la fotografía como técnica de gestión autorial concede a quien escribe el estatuto irrefutable de autor de una escritura, tiene la misma fuerza nominal de la firma o del seudónimo: instala una autoría. Ello se funda en que la imagen representada, y la técnica fotográfica en general, comienzan a formar parte del campo literario modernista en transformación. No de otro modo se puede entender la ampliación de los límites que incluye la producción de los bienes simbólicos propios de la literatura: es el efecto mediático del consumo masivo de revistas, folletines, diarios, etc., que han logrado mediante su circulación de masas una nueva redefinición del campo literario y donde la fotografía subsidia la propia condición autorial. Los raros, según la expresión de Rubén Darío, merecen ser exhibidos.

Esta nueva función de la figura del autor, como parte de su propia gestión al interior del sistema literario, se relaciona con

la perspectiva estetizante sobre la base de dos hechos fundamentales que caracterizan al campo literario modernista: su creciente autonomía y la especialización de la función del escritor. Respecto al proceso de autonomía del campo literario, se debe destacar el cambio radical que asume la figura del escritor a fines del siglo XIX, en tanto se diferencia paulatinamente de la figura del político y, con ello, especializa su función como productor de un capital simbólico específicamente literario:

La literatura, por una parte, rompe la dependencia directa que tenía con el dominio de lo político —lo cual en modo alguno significa que deja de estar afectada por los conflictos de poder que acontecen en la sociedad— y, por otra, asume un carácter más especializado respecto a otras manifestaciones simbólicas colindantes (Brunner y Catalán, 1985: 71).

Ambos procesos, autonomía y especialización, se imbrican para conformar una nueva organicidad y legalidad del campo literario, que se traducirán en nuevas actividades, especializadas o profesionalizantes, que generarán en el escritor finisecular un capital simbólico específico, fundado en su producción estética: mayor participación remunerada en publicaciones periódicas, como diarios y revistas; aparición de concursos y certámenes literarios; competitividad ante la

producción cultural; surgimiento de las primeras asociaciones gremiales. Todos estos acontecimientos implican un grado mayor de especialización en el oficio escritural y una mayor autonomía en la producción estética; fenómenos que no están desligados de los procesos sociales más amplios relacionados con la especialización profesionalizante que se vive en todos los ámbitos de la producción material y simbólica de la época: "en los particulares dominios de la producción literaria se genera una cierta organicidad y legalidad específica, la cual si bien no refuta ni invalida la lógica de lo social, al menos mediatiza y altera sus efectos en un grado variable" (Brunner y Catalán, 1985: 73). En cuanto a la figura del autor dandi, se debe insistir en el hecho de que tal especialización se focaliza dentro de una perspectiva que considera al autor mismo como un producto estético, él mismo se autogestiona como parte de su obra y como un producto simbólico, aunque en flagrante contradicción con las condiciones materiales de producción capitalista: hace de la inutilidad estética su oficio y, con ello, se instala como un reflejo espectral de la figura del escritor profesionalizante del modernismo, pues forma con este una línea continua pero extremando sus condicionamientos; si el oficio de la escritura se profesionaliza mediante el ejercicio de producción de bienes simbólicos y la autonomía del campo literario, el dandi en cambio insiste en la inutilidad de su quehacer. Frente al positivismo de la época, impone el desgaste de la pura funcionalidad estética;

frente a la virtud del trabajo productivo levanta el ocio como metafísica de la decadencia:

La mayor riqueza de los dandis son ellos mismos, ellos despreciarán el dinero y alabarán con elegancia y rigurosidad la belleza del 'arte de lo inútil', imaginario cultivado donde entrarán los maestros del ocio, creadores, artistas, escritores, músicos, poetas y pintores, que en medio del ascenso y desarrollo de la burguesía se dedicarán a labores contraproductivas o derechamente en franco desprecio del trabajo 'productivo' o 'útil' (Sutherland, 2011: 18).

En momentos en que la actividad cultural se profesionaliza, en que el campo literario se torna específico y los bienes simbólicos adquieren un nuevo estatus de mercancía, el dandi aporta, y se aporta a sí mismo, como el producto estético por excelencia y por oficio, el dulce oficio de no hacer nada salvo ofrecerse a las miradas. Él mismo es un bien suntuario, de lujo frente a la obligatoriedad de toda mercancía, incluso la simbólica. En su valor como objeto de transacción, el dandi pone en circulación todos los mecanismos de la provocación, se lo juega todo en el enfrentamiento, vaciando su subjetividad de cualquier presupuesto esencialista, de modo que está siempre más allá de sí mismo, definido en su radical alteridad.

Paradojas de su posición autorial, pues el dandi adquiere, a la vez, ribetes tanto de conservadurismo como de un cierto progresismo contrahegemónico dentro del campo literario. Este doble carácter político, que lo vuelve excéntrico de la literatura y de su época, tiene un fundamento histórico reconocible, y es que el dandi se instala como bisagra de la modernidad, como un adelantado del modernismo que también retrocede a la búsqueda de la originalidad, hundiendo sus raíces en el paradigma valórico del romanticismo literario previo. E insiste asimismo en la inutilidad de sus esfuerzos, en la vanidad estética en tiempos de afirmación del capitalismo. Como sostiene Baudelaire, el dandismo aparece especialmente en épocas de transición: “Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n’est pas encore toute-puissante, où l’aristocratie n’est que partiellement chancelante et avilie” (Baudelaire, 1962:485). Él mismo es un objeto en circulación constante y, como tal, busca permanecer en la indefinición conceptual.

En definitiva, la definición de la figura autorial del dandi ha sido considerada hasta aquí desde dos perspectivas: histórica y estetizante, con el objetivo de describir al dandi como una posición de autor frente a su producción discursiva. Sin embargo, este intento permanece en una ambigüedad conceptual debido a las insistentes contradicciones que plantea esta categoría; el dandi es tanto un productor como un producto literario; ejerce su labor escritural en formatos diversos y heteróclitos

de producción discursiva; socialmente, se inscribe en los márgenes tanto de su clase como del campo literario mismo, y es a este último margen al que la antología *Cielo dandi* quiere señalar con su orientación crítica de inscribir géneros marginales del sistema literario, cuyos géneros mayores, en cambio, son definidos tradicionalmente por su carácter ficcional. Con dicho carácter se quiere aludir a discursos que no operan con referentes extratextuales, del modo en que Leonidas Morales reconoce “la escritura de los géneros regidos, y privilegiados, por el principio de ‘autonomía’” (Morales, 2001: 12). En contraposición, Morales propone definir los géneros marginales antes mencionados como géneros referenciales:

Cuando digo ‘géneros referenciales’, me refiero a los que no son ficcionales: a aquellos donde el sujeto de la enunciación remite a una persona ‘real’, con existencia civil, cuyo ‘nombre propio’, cuando los textos son publicados, suele figurar como ‘autor’ en la portada del libro que los recoge. Estoy pensando en géneros como la carta, el diario íntimo, la crónica urbana, la autobiografía, la biografía, las memorias, el reportaje, la entrevista, etcétera (Morales, 2001: 25).

Así, “Páginas de mi diario” de Teresa Wilms Montt se clasifica dentro de los recién definidos géneros referenciales. En su edición de 1922, este texto se anuncia efectivamente dentro del

género referencial del diario de vida, es decir, un género no ficcional, sino que remite a un sujeto de enunciación reconocible, con existencia civil según los términos de Morales, lo que supondría la coincidencia entre autor, sujeto de enunciación y protagonista, del modo en que Philippe Lejeune (1994) lo sostiene en sus estudios sobre la autobiografía. Sin embargo, se debe destacar como primer punto que tal coincidencia es sólo aparente y que, en consecuencia, el carácter no ficcional de este breve escrito se cuestiona a partir del seudónimo utilizado para firmar su primera página: Teresa de la † (Cruz). En esta perspectiva, el uso de seudónimo para firmar un diario de vida, transgrediendo uno de los requisitos principales del género, deroga la condición de veracidad que debería afirmar la gestión autorial del nombre propio: reconocer la coincidencia entre autoría y sujeto protagonista del relato; más aún, esta condición de veracidad se transgrede por completo si consideramos que aquí el seudónimo no cumple su función primordial, ocultar la identidad civil, sino que apela sólo a una función de carácter estético. El seudónimo utilizado por Wilms Montt aparece fácilmente reconocible para sus lectores, entre otras cosas, por la presencia de su fotografía en la portada y de su nombre civil en el prólogo del libro. Por ello, este seudónimo puede ser considerado como un aditamento a su figura autorial, como un ornamento en su proceso de constitución de firma individual. Significa, en otras palabras, la puesta en escena y la exhibición de una identidad civil al interior del campo literario. Esta es

una de las características que hemos reconocido en párrafos anteriores respecto al autor dandi, exhibir su posición autorial como parte de su obra, posar a través del nombre o del seudónimo. Como se mencionó antes, la fotografía de la autora, su seudónimo y su nombre civil cumplen una misma función: estetizar la figura autorial incorporándola al sistema simbólico de la producción literaria. A esta operación semiótica del autor, a esta estetización del nombre propio, Alan Pauls la denomina “decisionismo esteticista” (2013:21), como una de las formas de gestión autorial que el dandi adopta.

Además, es de notar que el texto en cuestión, “Páginas de mi diario”, pese a su título no se constituye como un diario de vida sino, al menos formalmente, como un relato de viajes. En los hechos relatados, comprende la peripecia transatlántica de la autora desde Buenos Aires a Europa, Londres, Madrid y París. Se consignan las fechas y los lugares de tránsito, se mencionan algunas características de los paisajes visitados. En esta contradicción aparente entre diario de vida y relato de viaje, sin embargo, subsiste una ambigüedad que ha sido reconocida en la escritura de mujeres del modernismo hispano-americano:

El relato de viaje, ampliamente cultivado en la América hispana durante el siglo XIX, ofrece nuevas posibilidades a las voces femeninas que practican el género desde una perspectiva netamente personal. Aunque

se notan entre sus textos grandes diferencias de tonos e intereses, todos ellos delatan la ansiedad de las narradoras por autorizar sus voces (Arambel y Martin, 2001: 78).

El cruce entre estas dos formas genéricas instala una ambivalencia respecto de la posición autorial, transformando al autor en una subjetividad contingente y móvil, pero también desordenando la categorización estrictamente literaria de su discurso: ya no sabemos si nos enfrentamos a un texto referencial, con una existencia civil reconocible, o a un texto ficcional, propiamente literario. Según el texto de Arambel y Martin, la autobiografía, o diarios de vida, no habría alcanzado una consolidación plena en la escritura de mujeres durante el modernismo, sino que, en cambio, se habría producido una mixtura de géneros: "Inevitablemente, el relato abandona la esfera del trayecto físico para enfrentar al lector con la odisea personal de la viajera" (Arambel y Martin, 2001: 77). Así, se postula en el presente ensayo que el relato de viaje, y por supuesto el texto de Wilms Montt, opera como molde en que se trasvasa la experiencia personal e íntima de la autora, de cuyo cruce surge la ambigüedad conceptual en torno a la figura del autor y del índice de veracidad del discurso que produce.

Se debe señalar, asimismo, que en el texto de Wilms Montt existe una autoafirmación contradictoria del yo representado, pues la gestión del yo, que efectivamente existe como parte

del relato de viaje al igual que en los diarios de vida, se realiza mediante la representación progresiva del cuerpo enfermo:

Podría asegurar que es mi conciencia la que ha desaparecido debilitando mis sensaciones corporales, hasta hacerme creer que el cuerpo sólo vive por el recuerdo. No hay médico en el mundo que diagnostique mi mal; histeria, dicen unos, otros hiperestesia. Palabras, palabras, ellas abundan en la ciencia (Wilms, 1922: 25).<sup>5</sup>

O bien, las reiteradas preguntas que interrogan su condición vital: “Me muero estando ya muerta, ¿o será mi vida muerte eterna...? (Wilms, 1922:25)” y más adelante: “¡Me muero! ¿Estoy muerta ya?” (Wilms, 1922:27). Efectivamente, la representación que la autora hace de sí misma es en la forma de un sujeto enfermo, relata la progresión de síntomas y deterioro corporal, produce la significación de su propio cuerpo mediante la enfermedad, como signo que representaría la condición del sujeto femenino modernista. Si el dandi masculino gestiona su propio cuerpo como sujeto ocioso, considerando al ocio como un “vicio” en la cultura capitalista del trabajo, en cambio la mujer dandi asume la representación de su cuerpo como un sujeto progresivamente enfermo, en una suerte de decisionismo esteticista según los términos

<sup>5</sup> No se puede dejar de mencionar la contingencia clínica de aludir a enfermedades como la histeria, puesta en boga a partir de los estudios freudianos, o la hiperestesia, tan vigente a partir de la particular visión rimbaudiana del “desarreglo ordenado de los sentidos”. Esta perspectiva sobre la enfermedad puede constituir una verdadera lectura “maldita” del escrito de Wilms Montt.

de Pauls antes citado, pues la enfermedad constituye el signo posible para trascender las representaciones más normativas del sujeto femenino: a la mujer no le está permitido el ocio, sino la enfermedad. Paradójicamente, el cuestionamiento de la existencia no hace sino reafirmar la condición vital de quien escribe y vuelve a la subjetividad narrada en este diario de vida una identidad agónica, a modo de un sujeto postcatastrófico (¿la catástrofe de su marginación social?). El diario de vida se ha vuelto un verdadero diario de muerte, sin que necesariamente el sujeto representado en él se vuelva un sujeto en crisis.

El cuestionamiento del que venimos hablando se torna aún más evidente en aquellas situaciones en que la narradora se representa a sí misma en situaciones que podríamos denominar de "reflejo ante el espejo". En especial, dos momentos aluden nítidamente a esta situación: "Miro mi faz sobre la charca podrida y ella me devuelve el reflejo tan puro como el más nítido espejo" (Wilms, 1922: 18); y más adelante en un largo trozo:

No he podido dormir. A la una de la madrugada cuando iba a entregarme al sueño, me di cuenta que estaba rodeada de espejos. Encendí la lámpara y los conté. Son nueve [...] No podría explicarlo, pero aquí, en este momento, hay alguien que no veo y que respira en mi propio pecho [...] La sombra tiene un oído con un tubo largo, que lleva mensajes a través de la eternidad y ese

oído me ausculta ahí, tras del noveno espejo (Wilms, 1922:22).

El yo que se narra en estas situaciones nace a partir del reflejo especular, se instala en el “décimo espejo” que la narradora sugiere, o a partir de la charca podrida que devuelve su imagen. Con ello, la expresión de la subjetividad queda instalada en una alteridad extrema en todas sus manifestaciones: frente al cuerpo se representa la enfermedad; frente al relato de viaje la autobiografía; frente a la pérdida del origen el destino en tierras lejanas y, finalmente, el yo se instala controversialmente frente a la escritura, a modo de un reflejo opaco. Este es un signo evidente de la poética femenina de Wilms Montt, la condición especular de su escritura, pero como un espejo que tergiversa y no traduce ni representa la caracterización de la autora, sino que hace de ella, y de su posición autorial, una propuesta identitaria ficcional. No se puede suponer, en tal sentido, una coincidencia entre autor, sujeto enunciante y protagonista; en consecuencia, la metáfora del espejo como expresión identitaria anula el carácter referencial del diario de vida y del relato de viaje, haciendo de la subjetividad aquí representada una construcción ficcional. Es la propuesta de un yo asumido al interior del mismo discurso que produce y regido por los mismos procesos semióticos que lo condicionan: el de Wilms Montt es un sujeto autorial que pertenece al interior de su propia producción literaria. Con ello, se quiere destacar el hecho

fundamental de la escritura dandi, pese a la ambigüedad que le hemos reconocido, y es la exhibición de la posición autorial como producto simbólico de sí mismo, centrado más en su función estética que en una testimonial o de otro tipo (que sería lo propio de todo género referencial), un sujeto femenino suspendido en una ambigüedad conceptual que reitera, una y otra vez, su lugar liminar como forma de gestión autorial: dentro y fuera del campo literario, dentro y fuera de las categorizaciones genéricas, dentro y fuera de las especulaciones interpretativas, como reflejo que, formando parte constitutiva del espejo, se instala y se entiende sólo fuera de él.

### CONCLUSIÓN

En su trayectoria, la escritura de Juan Pablo Sutherland ha transitado por diversos formatos, narraciones, ensayos, antologías. Pero lo característico de su producción es que se ampara en figuras que siempre están huyendo de sí mismas, y que en su fuga dejan una estela de proyecciones estéticas. Así el dandi, el travesti, lo *queer* y lo *camp*, son modalidades amaneradas que rechazan toda sospecha de esencialismo. Tal ocurre con el texto analizado de Wilms Montt. El carácter especular, y especulativo, de su figura atañe a un punto más que aún no ha sido abordado y que merece una reflexión final: la identidad de género del sujeto autor y protagonista del texto de Wilms Montt. Respecto a “Páginas de mi diario”, es del todo cierto que no se podría señalar

una afirmación explícita del rol de género, sin embargo, se percibe en él un cuestionamiento a la condición femenina y a su lugar socialmente asignado; la autora se percibe fuera de la norma tradicional de su época, como sujeto femenino solitario y enfermo, que ha incumplido los deberes básicos de su rol: el matrimonio y la maternidad: "Amo lo que nunca fue creado [...] Amo a aquel hombre incompleto [...] Amo a aquel hombre que nunca fue" (Wilms, 1922:23). En la imposibilidad de realizar el amor, como afecto regularmente asignado al género femenino, la autora problematiza su definición de género, como asimismo ello también implica asumir, mediante la simbología cristiana, la culpa social del sujeto que se desliga y rehúye sus "deberes" de género: "Magdalena de este siglo, enjugo tus aromados pies con la ropa de mis pecados empapada en champaña" (Wilms, 1922:23). Esta autopercepción como sujeto femenino opera dentro de la misma perspectiva de ambigüedad conceptual que hemos propuesto para definir al sujeto dandi femenino, pues este es también un sujeto cuyo rol sexo-genérico permanece en la indefinición y en los límites imprecisos entre lo masculino y lo femenino. De algún modo, puede sostenerse que el sujeto dandi, y Wilms Montt en particular, transita de uno a otro lado, en procesos continuos de feminización o masculinización. Por un lado, Wilms Montt se describe fuera del rol matrimonial de su género, masculinizándose, pero también asumiendo la culpa, la religiosa al menos, como operación importante de feminización. El texto antes

citado de Molloy reconoce la existencia de esta ambigüedad genérica y la considera un elemento esencial en la gestión autorial del escritor modernista:

La pose finisecular —y aquí está su aporte decisivo tanto como su percibida amenaza— crecientemente problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento del deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades sexuales (Molloy, 1994: 132).

La problematización de los roles de género jugó un papel importante también en la tarea crítica sobre la literatura de la época, bajo el supuesto de que el ideal del escritor canónico del modernismo debía producir una escritura viril, robusta, recia, sin importar el sexo biológico del autor:

Queda claro, entonces, que lo varonil no corresponde a una categoría biológica ni se agota en el papel sexual y que su significación atrae componentes vinculados a determinada actitud vital e intelectual, actitud que puede ser asumida por miembros de uno u otro sexo (Subercaseaux, 1993: 59).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> En este mismo artículo se señala un hecho notorio, la crítica de la época en torno a la poesía de Gabriela Mistral, que era valorada justamente por su virilidad, coraje, estilo varonil, etc.

En este sentido, se puede vincular este cuestionamiento de género con la inasibilidad terminológica del sujeto dandi, considerando (y parodiando) que la indefinición ha sido culturalmente siempre el lugar de lo femenino, mientras la claridad conceptual pertenecería al lugar de lo masculino.

Con esta reflexión en torno al rol de género, se ha querido sumar un elemento más a la ambigüedad conceptual en la descripción de la figura autorial del dandi y su posible aplicación al caso de Teresa Wilms Montt. El estudio de esta autora desde una perspectiva histórica, estetizante o de género, conduce a una misma conclusión: en todo sentido es un sujeto autor titubeante, que consolida y a la vez debilita su yo, que asume una posición móvil entre el diario de vida y el relato de viajes, entre la enfermedad y la vitalidad, entre su condición de sujeto femenino y su rechazo. En esta bipolaridad de conceptos, en su ambigüedad estructural, existe un cuestionamiento innegable a la gestión autorial canónica del intelectual y escritor modernista desde las perspectivas señaladas de autonomía y profesionalización. No obstante, la posibilidad de otorgar a todo autor dandi el privilegio de estar en la primera línea de batalla contra la hegemonía simbólica de su época, al parecer, ha de quedar en suspenso, como lo hizo Sutherland en *Cielo dandi*, debido a las imprecisiones conceptuales que rodean la tarea de definir esta figura. Incluso, la misma interrogante que daba inicio a este trabajo, en cuanto a la existencia de mujeres dandis y su inclusión en la antología estudiada, debe ser

mediatizada por una reflexión que supere los esencialismos de categorías como sujeto autor, sujeto femenino y, ciertamente, sujeto dandi.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBEL GUIÑAZÚ, María Cristina Y CLAIRE EMILIE, Martin (2001). "El relato de viaje: aventuras y reencuentros". En *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, vol. I. Madrid: Iberoamericana, pp. 77-104.
- BAUDELAIRE, Charles (1962). "Le dandy". En *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. París: Garnier Frères, pp. 481-486.
- BENJAMIN, Walter (1993). "Lo moderno". En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 85-120.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BRUNNER, José Joaquín y GONZALO, Catalán (1985). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y PUPPO-WALKER, Enrique (eds.) (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana, I. Del descubrimiento al Modernismo*. Madrid: Gredos.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Cátedra.
- LEJEUNE, Philippe (1994). "El pacto autobiográfico". En *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul-Endymion, pp. 49-87.
- MOLLOY, Sylvia (1994). "La política de la pose", en Josefina Ludmer (comp.).

- Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 128-138.
- MORALES, Leonidas (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio.
- PAULS, Alan (2013). *El gran libro del dandismo. Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, J. A. Barbey d' Aureville*. Buenos Aires: Mardulce.
- SCARAFFIA, Giuseppe (2009). *Diccionario del dandí*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (1993). "Masculino y femenino al comenzar el siglo", en *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 33, DIBAM, pp. 57-61.
- SUTHERLAND, Juan Pablo (1994). *Ángeles negros*. Santiago: Editorial Planeta.
- (1999). *Santo roto*. Santiago: Lom.
- (2001). *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Sudamericana.
- (2009). *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio.
- (2011). *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- WILMS Montt, Teresa (1922). "Páginas de mi diario". En *Lo que no se ha dicho*. Santiago: Nascimento, pp. 17-28.