

MATERNIDAD Y SUICIDIO: UNA GENEALOGÍA DE
ESCRITURAS SOBRE CÓMO SUBVERTIR LA CULPAMOTHERHOOD AND SUICIDE: A GENEALOGY OF SCRIPTURES
ABOUT HOW TO SUBVERT THE WEIGHT OF GUILT

CONSTANZA TERNICIER ESPINOSA

Universitat de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0003-1308-9502>

contiternicier@gmail.com

Recibido: 11.04.2022

Aceptado: 30.11.2023

RESUMEN: ¿Cómo el mito de la escritora suicida lidia con preceptos en torno a la maternidad? Y ¿cómo es que las escritoras suicidas latinoamericanas dialogan con otras escritoras suicidas madres (Plath y Sexton) o no madres (Woolf) anglosajonas en su afán de situar su maternidad literaria por sobre la filiativa? El presente artículo sintoniza con el llamado a liberarse de la tiranía de los hijos dentro de un régimen donde la maternidad es puesta al centro de la familia (Meruane 2015) y ha de ser asimilada como la gran matriz a partir de la cual entender los conflictos del género (Rich 2010). En Antonia Rivas Mercado se expone el estigma de “maternidad social” (Vicuña 2001), en tanto responsabilidad última asignada a la mujer dentro de su constitución moral: tribulaciones que expone en su *Diario de Burdeos* (1930-1931). Luego, Teresa Wilms Montt se rebela en sus *Diarios íntimos* (1906-1921) a los mandatos del género. Su cuarto diario coincidirá con el re-encuentro con sus hijas, de quienes se alejó en su necesidad de huida constante. Tal imperativo de desarraigo común a ambas autoras encuentra resonancia en Violeta Parra cuya vida y muerte es re-interpretada en *Violeta se fue a los cielos* (2006), biografía donde su propio hijo Ángel perfila un ideal maternal —frustrado e impugnado— que le atribuye la omnipresencia de una madre ancestral.

PALABRAS CLAVE: Filiación y genealogías literarias, escritoras suicidas, maternidad social, diarios

ABSTRACT: How does the myth of the suicidal writer address with precepts regarding motherhood? And how do Latin American suicidal writers dialogue with other Anglo-Saxon suicidal writers who are mothers (Plath and Sexton) or non-mothers (Woolf) in their effort to place their literary motherhood above the filiative one? This paper tunes into the call to be free from the tyranny of children within a regime where motherhood is placed at the center of the family (Meruane, 2015), and must be assimilated as the broader matrix from which to understand gender conflicts (Rich, 2010). Antonia Rivas Mercado receives the stigma of "social motherhood" (Vicuña, 2001) as the ultimate responsibility assigned to women within her moral constitution: tribulations that she exposes in her *Diario de Bordo* (1930-1931). Later, Teresa Wilms Montt rebels in her *Diarios íntimos* (1906-1921) against the mandates of the genre. Her fourth diary will coincide with the re-encounter with her daughters, from whom she grew apart in her constant need to run away. Such an imperative of estrangement, common to both authors, finds resonance in Violeta Parra, whose life and death is re-interpreted in *Violeta se fue a los cielos* (2006), a biography in which her own son Ángel outlines a maternal ideal —frustrated and challenged— that he attributes to her: the omnipresence of an ancestral mother.

KEYWORDS: Filiation and Literary Genealogies, Suicide Writers, Social Motherhood, Diaries



Para mí, la poesía era el sitio donde vivía sin ser la madre de nadie, donde existía como yo misma.

Adrienne Rich

INTRODUCCIÓN: LA MATERNIDAD COMO MATRIZ QUE LO CRUZA TODO

Los cuestionamientos en torno a la maternidad, sus mitos y las múltiples posibilidades de ejercerla o de negarse a ella, han estado en la primera línea de las discusiones más recientes. Desde el feminismo de la segunda ola, el de la diferencia, que se hace urgente disociar la idea de la mujer en conjunción obligada al género madre, en tanto se cuestiona la estrategia patriarcal que pretende confundirnos y fusionarnos a la función reproductiva encargada de mantener en funcionamiento al mercado. La maternidad, aquel "monstruo de dos cabezas", al decir de Adrienne Rich (2010: 301), la procreación y la asunción de cargas, deviene así en un nudo de problemáticas que le permite al feminismo poner en solfa muchas de sus principales inquietudes: "Porque la maternidad es la gran

mallá en la cual todas las relaciones contemporáneas están entrelazadas, donde se esconden nuestras suposiciones más elementales sobre el amor y el poder” (379). Y ello adquiere nuevas connotaciones cuando se intenta conjugar con el ejercicio creativo. He ahí el hondo significado del epígrafe que abre esta presentación, autoría de la misma Rich: “Para mí, la poesía era el sitio donde vivía sin ser la madre de nadie, donde existía como yo misma” (2001: 99). La tematización del suicidio en escritoras cuya obra va rodeando perifrásticamente este sentido último vital que corona sus biografías personales, pero también sus proyectos literarios, suma la maternidad como un cuestionamiento que re-aparece de forma constante tanto cuando se representa a la madre como a la no madre. Dentro de dicha genealogía, nos anima trazar aquí, impulsadas por un esfuerzo comparativo, ciertas líneas de continuidad entre tres autoras del canon anglosajón—Virginia Woolf, Anne Sexton y Sylvia Plath— y tres autoras latinoamericanas cuya notoriedad y recepción ha estado también predefinida por este trágico suceso de sus biografías. En los seis casos, referimos a una producción literaria desarrollada durante la primera mitad del siglo xx y su vínculo viene dado por la puesta en escena de ejercicios íntimos propios de la literatura del yo (diarios y cartas) a través de los cuales sus figuras se han vuelto paradigmáticas en lo que a autorrepresentación suicida se refiere: Antonieta Rivas Mercado, Teresa Wilms Montt y Violeta Parra.

Según acoge Rubin Suleiman (2007), desde la perspectiva de Kristeva, el psicoanálisis heterodoxo, que sabemos profundamente heteropatriarcal y heteronormativo, la maternidad comporta un sacrificio. No obstante, esta perspectiva teórica no se ha detenido a observar, por ejemplo, el instinto asesino que una madre puede sentir hacia sus adorados hijos, pues el foco siempre está puesto en el padecimiento de estos últimos frente a sus castradores progenitores. Se trataría, entonces, de un sacrificio que Kristeva logra revertir desde su planteamiento psicoanalítico posestructuralista basado en la experiencia, y así lo declara a su amiga Catherine Clémont: “Amante o madre, una mujer permanece ajena al sacrificio; participa en él, lo asume, pero lo altera y hasta puede amenazarlo” (2000: 26).

Con todo, para el psicoanálisis clásico el único yo que merece la pena en la relación madre-hijo es el hijo: “el proceso hacia la individuación es esencialmente el drama del hijo” (Klein cit. en Rubin Suleiman 2007: 131). Incluso, podemos decir que a la maternidad normativa subyace una voluntad masoquista-femenina de sacrificio, tal como apunta Hélène Deutsch¹ en su revisión acerca de la psicología de las mujeres a partir de cierta distancia de los preceptos freudianos: “Des tendances instinctuelles de nature sexuelle se transforment en tendresse maternelle, parallèlement au processus de développement de l’enfant; l’agressivité se transforme en activité protectrice, le besoin narcissique excessif

¹ Recogemos acá una traducción francesa del texto a cargo de Hubert Benoit, pues no hemos podido acceder a su edición original en inglés ni a una traducción castellana. El acceso a esta edición podría explicarse por el calado de los planteamientos de Deutsch en territorio francófono y, sin ir más lejos, el que su teoría psicoanalítica haya servido como punto de partida y refutación a las ideas de Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1949).

d'être aimée se satisfait activement dans l'amour maternel, et les tendances masochistes s'investissent dans le consentement maternel au sacrifice" (1973: 258). Así es como se va perfilando la idea de "la normalidad" a partir de la cual podremos observar los más variados e interesantes desvíos.

1. ANTECEDENTES ANGLOSAJONES: EL CANON EN CONFLICTO

En el caso de Virginia Woolf, de las seis autoras mencionadas aquí, es quien ha sido tradicionalmente asimilada como la no madre. La mujer casada con un marido también dedicado a las letras, Leonard Woolf, con quien emprendió la editorial Hoggarth Press, donde publicaron a importantes exponentes de su generación (Mansfield, T.S. Eliot, Freud), ha sido tratada como aquel espíritu frágil al que su propio terapeuta le aconsejó renunciar a la idea de ser madre y quien incluso, según se deja traslucir en sus diarios, aparece como una suerte de hija de Leonard. Él interviene este registro íntimo en los periodos en que Virginia estuvo internada a causa de sus "malas rachas de salud" y se encargó de poner por escritos sus fluctuaciones, sus olas emocionales. En la autora también existe aquella conciencia de ser vigilada por el ojo conyugal: "Llegó al día siguiente y no me encontré ni suicida ni homicida" (Woolf 2018: 121). No obstante, la misma Woolf reconoce ser un espíritu indomable que solo la escritura logra apaciguar hasta cierto punto: "¡Ya está! Al describir mi irritación, casi me he librado de ella. Oigo al pobre L. llevar la segadora arriba y abajo, porque una mujer como yo debería tener una etiqueta en su jaula que dijera: ¡Muerde!" (221). Más aun, es en la escritura donde encuentra ella su lugar de resistencia que le permite acallar los ruidos molestos de su pareja, quien también integraba el círculo intelectual del cual ambos eran parte, el Círculo de Bloomsbury: "Escribo para ahogar la voz del canario; me refiero al teclear de la máquina de escribir de Leonard. No me deja leer, pero puedo escribir" (281). En cuanto a la maternidad, Woolf enfatiza el hecho de que, al ser mujeres, pensamos en retrospectiva a través de nuestras madres. No obstante, al poner en valor ese vínculo filial se sitúa como hija y no deja de ser irónica al referir a los mandatos de género que, en definitiva, ella no ha aceptado. Así lo expresa en una entrada de 1924: "De todos modos, también hay algo curiosamente agradable, puramente femenino, supongo, en 'cuidar', en que te necesiten, en renunciar a la pluma & sentarse junto al enfermo" (466). Según Rubin Suleiman, el sentido de "anormalidad" de la madre escritora se corresponde con el sentido de "antinaturalidad" de la mujer escritora sin hijos. Es por eso que una mujer como Virginia Woolf podría haber temido

... que la escritura la *asexuara*, hiciera de ella una mujer antinatural. Mientras que el escritor hombre, al comparar sus libros con el tierno amor hacia los niños (una metáfora común, al menos hasta el hincapié que se ha hecho recientemente sobre la escritura como actividad auto-erótica), podía considerar su maternidad metafórica como algo *añadido* a sus cualidades masculinas. (Rubin Suleiman 2007: 135; cursivas del original)

Una renuncia que ha explicado muy bien Lina Meruane en su famoso ensayo *Contra los hijos* (2015), donde tipifica la figura de la no madre como una opción más entre las muchas posibles y se muestra crítica con el afán de poner la maternidad al centro de la familia al punto de generar posiciones culpógenas en quienes son asignadas a ocupar dicho rol: las mujeres. Porque, tal como subraya Rich, nunca se habla de los hombres sin descendencia, pero el término sí se marca cuando estamos ante una mujer. La no madre es una desviada que está fuera de la ley: “La institución de la maternidad, sustentada por la ley, la religión, la tecnología patriarcal y por todas las formas de educación, incluyendo la pornografía, irónicamente nos ha alienado a las mujeres de nuestros cuerpos encarcelándonos en ellos” (Rich 2010: 395).

En los *Diarios* de Sylvia Plath, el vínculo entre maternidad y creación es tremendamente nítido, hasta el punto de que llega a establecerse una conexión causal entre ambas cuestiones. En la entrada del 20 de junio de 1958, dice:

Incluso he deseado el sufrimiento más aterrador para una mujer: tener un hijo, para eludir a mis exigentes demonios y tener una coartada perfecta para excusar la falta de obra escrita. Pero primero tengo que conquistar mi escritura y mi experiencia, solo entonces mereceré conquistar la maternidad. (Plath 2016: 539)

Se establece una relación lógica, o tal vez ilógica, donde ambos términos acaban por anularse entre sí, como una serpiente que se devora su propia cola. Plath propone una continuidad semántica entre la maternidad y la creación al aprovechar las acepciones de la palabra fertilidad. No obstante, ella teme que el hecho de ser madre la convierta en una persona poco productiva en términos literarios: “Me va a tocar meterme en el horrible ciclo clínico de planificar los coitos [...] mis deseos, emociones y pensamientos se centran en aquello en lo que se centran las mujeres normales y ¿qué he descubierto? La infertilidad” (677). Tiene el firme convencimiento de que cuando se convierta en madre no podrá seguir escribiendo.

Con todo, apuesta a la posibilidad remota de ser una madre trotamundos capaz de encontrar en la huida o el autoexilio —un movimiento que será clave en las tres autoras latinoamericanas transatlánticas que analizaremos aquí— una forma alternativa de ejercer como madre. Comenta en la entrada del 2 de agosto de 1958:

Me horroriza plegarme al sueño estadounidense de un hogar y una familia; evidentemente, mi fantasía de un hogar es la casa de un artista en la costa de Maine, perfectamente aislada en medio de hectáreas de naturaleza virgen. Sin duda seré una esposa y una madre práctica y trotamundos: una forma de exilio al fin y al cabo [...]. Quiero escribir cuentos sobre mujeres, divertidos y estremecedores. También tengo que conseguir ser divertida y tierna, evitar convertirme en una desesperada, como mamá. (Plath 2016: 560)

Observamos aquí una necesidad imperiosa de distanciarse de su madre biológica, cuya figura reaparece de modo casi pesadillesco en sus diarios. Plath expone aquella matrofobia que nos atraviesa: el miedo a convertirnos en nuestras propias madres. Podemos observar que, a lo largo de sus diarios, este odio visceral no es dirigido al padre del mismo modo. Según Rich, la cultura promueve la idea de que ninguna madre merece nuestra lealtad profunda: "Las mujeres se convierten en un tabú para las mujeres, no solo desde la perspectiva sexual, sino también como camaradas, cocreadoras, conspiradoras. Al destruir este tabú, nos reunimos con nuestras madres; y al reunirnos con nuestras madres, destruimos el tabú" (Rich 1996: 363). Solo así puede subvertirse una sociedad y una cultura que se ha fundado originariamente en base a un matricidio.

Anne Sexton se cruzó con Sylvia Plath en más de una ocasión, y nos consta por sus diarios y cartas que se leían mutuamente. Se conocieron en un seminario de poesía dirigido a los estudiantes de la Universidad de Boston, dirigido por Robert Lowell. Ambas compartieron veladas literarias en más de una ocasión en el Hotel Ritz Carlton, donde trabajaban sus poemas entre rondas de martinis. Dice Anne: "Éramos solo dos borrachillas hablando de la muerte, no de la creación" (Sexton 2015: 359). Tras el suicidio de Plath, Sexton le escribe a quien será uno de los biógrafos de Sylvia, Luis Ames, cuánto lamenta su suicidio y el deseo que siente de hablarle de sus últimos escritos y expresarle su admiración. Sabe que no puede hacerlo, a pesar de que precisamente lo que pretende con su poesía es poder hablarle a los muertos. Si bien entiende que Plath dejó a sus amigos en una profunda desolación, defiende la decisión de su contemporánea: "¡Era derecho suyo!" (345). En los intercambios epistolarios sostenidos por Anne Sexton, y rescatados por su hija Linda Gray Sexton, a quien le encomienda la tarea de albacea de su obra, están contenidas muchas de las grandes *leit motiv* de la autora. Si bien ella misma dice despreciar el género, y lo compara con el envío de atolondradas señales de humo donde queda fuera la poesía, nos revela iluminadoras epifanías conectadas con su obra y sus circunstancias vitales. En dichas cartas, se deja traslucir las aprehensiones del marido de Anne, Kayo Gray, frente a las competencias maternas de su mujer. Le lanza diversas amenazas de que si se llegan a divorciarse, él le quitará la custodia de las niñas pues considera que ella por sí sola no es capaz de sostener la crianza. En las misivas dirigidas por Anne a uno de sus primeros maestros, a quien llama su "vigilante nocturno", W.D. Snodgrass, ella ya establece una continuidad entre la confesión y la poesía: "Y dime una sola palabra que sirva para evaluar esta 'voz' que mantengo aquí durante doscientos y pico versos que están entre el arte y la confesión. (Espero que tiren más hacia Arte). ¿Cuál es la diferencia entre confesar algo y hacer poesía?" (84). Sexton establece, además, un vínculo entre sus ideaciones suicidas y su energía creativa, como cuando anuncia: "Hace ya un año o más que no intento suicidarme. (Bueno, salvo en formas socialmente aceptadas como emborracharme hasta la muerte o tomar somníferos todas las noches, pero esto no cuenta)... (Tampoco estoy escribiendo nada auténtico últimamente)" (148). Para la poeta, será fundamental el viaje que emprenderá a Europa. Si bien ella configura una familia de clase media tradicional, siente que esa huida la aproxima a situaciones

a través de las cuales puede conectar con nuevas experiencias productivas en términos literarios. Describe cómo su hija trata de retenerla, a pesar de lo cual ella cuenta los días para la partida: "Ya he pasado mucho tiempo en este pueblo con el miedo impidiéndome cruzar sus puertas [...]. Cada día arranco *una raíz más del suelo*" (236; las cursivas son mías). Pese a lo anterior, le desagradaba la sensación de ser una turista, una observadora de la vida sin poder participar de ella. Al decir de Woolf, "poder deslizarse *dentro y fuera de las cosas* cómodamente, *estar en ellas, no al borde de ellas*" (Woolf 2018: 402; las cursivas son mías).

El vínculo filial que Sexton tiende con su hija Linda está lleno de contradicciones y conflictos, cruzado por una conciencia del género que resulta apabullante. Ella comenta que Linda está "esperando, oh anhelando, menstruar y ser una mujer y mientras tanto por favor dios no dejes que mami muera de un exceso de eso mismo" (Sexton 2015: 381). La siente como el ser humano que habita más próximo a su propio corazón: "Eres una extensión de mí. Eres mi oración. Eres mi creencia en Dios. Para bien o para mal, tú me heredas" (443). De algún modo, toda su obra fue escrita con un discernimiento acerca de lo póstumo: "El alma, en mi opinión, es un ser vivo que habla con la presión de la muerte en su cabeza" (282). Y sus reflexiones acerca del suicidio empaparon gran parte de su poesía. En una carta a Anne Clarck, donde reflexiona acerca de su poema "Quiero morir", incluido en el poemario *Vive o muere* (1962), que le valió el Pulitzer de Poesía el 63, enumera las razones de su coqueteo con la muerte y concluye que el suicidio es un suerte de reivindicación propia frente a tan radical acto:

Quando (según yo) la muerte te agarra y te trata como un trapo, es un hombre. Pero cuando te suicidas es una mujer. Y de aquí hasta su descubrimiento de que 1. En realidad yo no creo que los muertos estén muertos. 2. Que definitivamente no pienso que vaya a morir a pesar de que esté muerta. 3. Que los suicidas van a un lugar especial... se duermen, por ejemplo. 4. ¡¡¡que el suicidio es una forma de masturbación!!! [...] están aquellos a los que matan y están los pocos que matan y después la otra clase, aquellos que hacen las dos cosas a la vez [...]. Pero (razono) cuando haces las dos cosas a la vez, entonces tienes un cierto poder... ¿poder sobre qué? Bueno, sobre la vida por ejemplo... y sobre la muerte también. Supongo que lo veo como una manera de engañar a la muerte. (Sexton 2015: 309)

Para Sexton la escritura es un terreno de libertad donde puede hablarle de cara a la muerte. El hecho de ser madre forma parte de la configuración a partir de la cual teje su posición en el mundo y la conecta también con esa experiencia límite que siempre está maquinando en sus escritos. Así como confiesa Jane Lazarre, otra escritora americana cuyos ensayos han abierto inauditas reflexiones acerca de la maternidad, como hace en *El nudo materno* (1976) en base a su propia experiencia: "...me puse a llorar, por enésima vez, en ese día. Me pregunté si la intensidad emocional que requiere ser madre podría provocar un infarto" (Lazarre 2018: 116).

2. LAS TRANSATLÁNTICAS SUICIDAS: LA HUIDA DE TRES ESCRITORAS LATINOAMERICANAS

Los *Diarios de Burdeos* (1930-1931) de Antonieta Rivas Mercado dejan traslucir el conflicto que le supuso el rol social con el que cargó la autora en su estrecho vínculo con las problemáticas configuraciones de una nación mexicana que pugnaba por entrar en la modernidad: tanto como exmujer de José Vasconcelos, dada aquella “breve y absurda relación personal con el hombre-símbolo” (Rivas Mercado 2014: 41) de la política mexicana; como, además, hija del arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien mandó a construir el ángel de la Independencia que forma parte de la arquitectura simbólica mítica dentro de la Ciudad de México y cuyo rostro habría estado inspirado en la escritora. La crítica Gilda Luongo se centra en la incompletitud de los escritos de Rivas Mercado, cuyos diarios expresan “un proceso de deconstrucción que la libera y le posibilita optar, desde la intensidad de la vida, por la muerte” (Luongo 2019: 134). Su autoría en la Campaña de Vasconcelos (1929-1931) —crónica que en realidad ella llamó *Democracia en bancarrota*— está a contrapelo de esa retórica viril ligada a hombres superhéroes capaces de producir la transformación social: la épica de los años previos a la Revolución Mexicana (Franco 1994). Dichos discursos se contraponen con la “intensidad” del acto gestual y verbal creador de Rivas Mercado, más cercano a lo que Deleuze y Guattari (2007) llaman una “literatura menor”, por la intensidad de sus fragmentos no acabados (Luongo 2019). Pesa sobre nuestra autora el lugar de la “maternidad social” (Vicuña 2010), en tanto responsabilidad última asignada a la mujer dentro de su constitución moral en la sociedad. Ellas, en su rol subsidiario, serían entonces las encargadas de resguardar la moral civilizatoria y cautelar el camino valórico para que los varones consoliden los supuestos intereses comunes de toda la ciudadanía. La lectura de su gesto suicida basado en el sacrificio, y de la que hicieron eco las representaciones artísticas que se sirvieron de su figura, colaboró al silenciamiento de su labor intelectual. De este modo, falla la estrategia que tan bien teje en su último *Diario*: el uso de la letra pública para poder instalar la escritura íntima y dar cabida a un inacabado proyecto de novela cuyo nombre habría sido *El que huía*.

El título que Rivas Mercado tanteó para su novela, un proyecto que se vio truncado con su suicidio en la Catedral de Notre Dame en 1931, cuando se disparó con la misma pistola que el político Vasconcelos llevaba consigo, es elocuente. Es ella quien se empeñó gran parte de su vida en huir. En el caso de ella, quien ejerce una suerte de maternidad social y su rol dentro de México está en continuidad con su propia genealogía familiar, salir del país emerge también como el modo de entrar al mundo que quiere conquistar: “México fue teatro de mi gran derrota y de mi gran victoria” (Rivas Mercado 2014: 40), nos dice. Es ella quien siente la necesidad de huir, y reconoce en ese intento un sacrificio. La misma escritura de su diario ha de ser entendida, tal como sucede con la mayoría de las expresiones de este género, como una entrega monacal estoica a un ejercicio literario constante a partir del cual se autoimpone una serie de tareas. Deja entrever un elemento martirial asociado al mero hecho de confesarse: “Intentar

escribir un diario borrado equivale a confesarse y para ello la contricción es necesaria” (39). Sin embargo, su propia obra, aquella novela que habría revelado a *la que huía*, aparece negada de antemano, inexistente, bloqueada, un *libro sin por-venir*, diríamos parafraseando a Blanchot (*El libro por venir*, 1959). Se muestra superada por su condición de mecenas y de “negra literaria”, de ser quien escribe para los otros: para Vasconcelos, para Trotsky. Contempla su propio proyecto como lo inacabado, ante lo cual también revela el componente póstumo del cual la triada Woolf, Plath y Sexton parecían tener plena conciencia: “me adelanto a salvar lo esencial: mi obra no escrita” (Rivas Mercado 2014: 61). Asimismo, en sus diarios reconoce cómo la condición de mujer, marcada por la visceralidad y el cuerpo, puede jugarle en contra en el proceso creativo:

[L]a única cura evidente a mi enfermedad periódica [la menstruación, que le supone tanto malestar físico] es la disminución de tensión intelectual, es la revancha del sexo destronado. Se diría también que la irritabilidad, exagerada antes en este periodo, ha sido sustituida por trastornos más hondos que amenazan la médula misma de mi equilibrio, *no son de superficie, sino de sustancia*. Esta correlación íntima entre la vida sexual y el cerebro me preocupa, pues —en la mujer más aun que en el hombre— la salud (fórmula personal del equilibrio) sexual, cuando hay una tarea intelectual que cumplir, es indispensable. (Rivas Mercado 2014: 66; las cursivas son mías)

Con todo, esa molestia sustancial puede ser resuelta. No pretende negar su cuerpo ni reprimir sus deseos. Si al decir de Traverso y Kottow (2020), la ninfomanía es pensada como una enfermedad exclusivamente femenina basada en la hipersexualidad de la mujer y a su incapacidad de interesarse en asuntos diferentes a la genitalidad, lo cual nos distanciaría de la búsqueda de lo trascendente, Rivas Mercado asume un estado que ha de ser superado para poder avanzar hacia otra cosa. Se muestra en sus diarios como una mujer liberada que es capaz de sobreponerse a aquellos vaivenes hormonales que ella misma saca a relucir, pero que tienen como contrapartida una mirada fría y calculada del amor. Así es cómo reconoce que su relación con Vasconcelos es un pretexto o trampolín para poder desarrollarse en su trabajo como creadora. Ella es plenamente consciente del uso de la letra pública como estrategia para instalar su escritura íntima: “vivir mi vida íntima bajo influencia pero sin dependencia. Es decir, tomar la dirección positiva y efectiva en nuestras relaciones sacando todo el partido que me pueden proporcionar y dándole todo el apoyo, colaboración, aliento, confianza que soy capaz de dar. Será el trampolín para mi situación independiente, mi familia literaria” (74). Toma así distancia de aquel ideal de varón demócrata, educador y libertario, definido por Traverso y Kottow respecto al clima social de inicios del siglo xx.

A partir de lo anterior, Rivas Mercado establece una distinción entre lo que puede ser entendido como una maternidad literaria y una filiativa. No tiene reparos en declarar que la primera es más relevante que la segunda:

Tomo la vida, ya no dejaré que me tome ella, Emilio > mi hijo, Pepe > mi obra, la obra. La elección, en esta autora que despierta, no existe. Prefiero mi obra, yo a una idea de deber respecto a una vida que amo, pero que no me pertenece. Mi realidad es ésta; mi destino, éste; todo lo demás es ensueño, reposo, albergue momentáneo. Mi vida es tal y como la he deseado. Libre, dura, solitaria. (Rivas Mercado 2014: 75)

Un pasaje que deja ver su decidida intransigencia, sin objeciones de ningún tipo, ante el valor atribuido a su ser madre dentro de la escala de prioridades. En el contexto en que la autora mexicana escribe, parece ser que el suicidio sea la única salida para denunciar el problema social que supone el lugar al cual son subyugadas las mujeres en la época: "En la disyuntiva de mantener el *status quo* y acatar las reglas y conductas asignadas a la mujer, las protagonistas se movilizan hacia la única elección posible: el suicidio" (Traverso y Kottow 2020: 117). Se trata de un sacrificio necesario (otra vez reaparecen las figuras de las sacrificadas) para producir la tan ansiada transformación social. El suicidio aparece como un acto político que busca hacer visibles y públicas las infamias de lo privado: "las muertes de estas mujeres cobran un sentido utópico de liberación del género" (131). Kottow y Traverso llegan a plantear la existencia de una escritura antropófaga que se mira a sí misma y que, agregamos, resulta perfectamente desplegada en la escritura de diarios y cartas: "Una escritura que, a partir de la imagen del espejo, tiene algo de narcisista, que le impide escapar, que se entrapa en sí, se enreda y, en algún punto, se ahoga" (146).

Casi al mismo tiempo que su par mexicana, la poeta chilena Teresa Wilms Montt escribe sus *Diarios íntimos* (1906-1921), divididos en tres episodios claves de su vida. En el primero nos cuenta sobre su infancia y su sensación de exclusión dentro de una familia con siete hermanas. Luego, en el segundo, nos narra su experiencia en un claustro donde su marido decidiera encerrarla producto de una infidelidad con un primo suyo. Su escritura se transforma precisamente en un modo de retardar la muerte y acercarse a su enamorado: "Me cuesta dejar la pluma pues es la que me acerca a ti" (Wilms Montt 2015: 71). En el tercero se narra su viaje en barco desde que abandona Buenos Aires, a donde escapó ayudada por Vicente Huidobro y donde consolidó su carrera literaria, hasta que parte a Estados Unidos. Será en este último en el cual narrará aquel viaje en barco donde tendrá su primer intento de suicidio, y cuando aparecerá el elemento simbólico del agua activando las resonancias del mito ofélico. Allí, en uno de sus primeros viajes transatlánticos que la marcarán de por vida, tendrá su primera aproximación con aquel fatal acto, pero será socorrida por un joven que la encontró justo cuando se disponía a lanzarse al mar. Ella le aclara que "hay cosas impenetrables para los seres equilibrados [...] una sensación desconocida, algo que se parece al terror pero un terror lleno de atracción" (119). En definitiva, el mar es su primer llamado de muerte: "La vida es la tierra; la muerte, el mar" (87). Finalmente, el cuarto diario está marcado por una mayor conciencia literaria y la posibilidad cierta de que sus diarios pudieran llegar a ser publicados. Su necesidad de huida fue permanente, algo común en las autoras que incorporan la ideación suicida a sus escrituras: "Parece que pronto voy a dejar mi patria para

siempre" (93). Si bien se ha estudiado el género del diario vinculado a esta autora (Miranda 2008) y donde se ha puesto el énfasis en el vacío de alma que en ellos se manifiesta (Oyarzún 1967), falta ahondar en cómo el abandono de lo corporal no es para ella aceptable y, de algún modo, se aferra a él a través de la escritura y la muerte.

En tal sentido, es interesante la referencia a la "visceralidad" que hace Cecilia Macón (2017) en su análisis de Wilms Montt y que pueda aplicarse a todas las autoras aquí convocadas. Lo íntimo es subrayado en su potencialidad de establecer principios feministas e incluso anarquistas a través de la constitución de una genealogía afectiva para el activismo. Lo visceral es entendido como un modo de expresar/experimentar la política en términos de lo instintivo. Para Ngai, "es algo sentido por dentro, en tanto dentro de los órganos del cuerpo" (2015: 33), y obliga a enfrentarse al orden por medio de emociones crudas o elementales (38). Nuestras escritoras siguen el mandato de Hélène Cixous: "Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír" (1995: 62). Un cuerpo no empecinado en lograr la trascendencia, sino que experimenta la posibilidad de la muerte como una restitución del cuerpo antes que con un afán de sublimarse. Sin embargo, la vida sexual de las mujeres siempre intenta ser sublimada, le dice Julia Kristeva a Catherine Clément (2000) en su intercambio epistolar: reconvertida en un hecho sagrado y traducido en una experiencia interior donde se transgreden las prohibiciones sexuales en el goce, al borde de la anulación y de la muerte. Es bajo dichos parámetros que en ocasiones son leídas las intempestivas de suicidio de nuestras autoras, como un encuentro erótico con la muerte —he ahí la iluminadora alusión de Sexton, por ejemplo, al suicidio como una forma de masturbación. No hemos de perder de vista que Kristeva y Clément parten de una defensa de lo sagrado como una experiencia que permite generar un punto de encuentro entre la sexualidad y el pensamiento, el cuerpo y el sentido. Y es desde allí que las mujeres no solo quedamos signadas por el rol de dar vida (o dejar de darla), sino por la posibilidad de darle un sentido a ello, de problematizarlo, en definitiva: de contarlo y volverlo poroso a nuestras producciones literarias. Es, de hecho, lo decididamente innombrable lo que debe nombrarse sin cesar. En tal sentido, contar la muerte se vuelve un cometido radical. En sus reflexiones acerca de lo sagrado, impulsadas por el juego dialéctico despertado entre las dos amigas, Clément aduce lo sagrado como el revés de la vida y es precisamente allí donde conecta con la muerte. Su carta del 8 de julio de 1997 puede ser leída en retrospectiva casi como una arenga para las autoras aquí convocadas: "Revés de la vida, lo sagrado duerme con la muerte. Falta arreglar la muerte, el fuera de tiempo, y que las mujeres se dediquen un poco más a ello" (2010: 174).

Las referencias a la maternidad son recurrentes en los diarios de Wilms Montt, pues vivió gran parte de su vida recluida y puesta a distancia de sus propios hijos, al considerarse una mujer adúltera incapaz de cumplir con sus funciones maternas. El cuarto diario pone de manifiesto un episodio de su vida que bien podría pausar algunas de las decisiones que, tal como sucedió con las otras autoras aquí convocadas, ya venían resonando en su producción literaria. Cuando se reencuentra con sus hijas y luego de que ellas partan de

vuelta a Chile, el desconsuelo será tan grande que Wilms Montt se decidirá por tomar una alta dosis de varonal dispuesta a morir. Su trayectoria queda mullida por una condena de infidelidad, aquello que la hace merecedora de un trato infantilizado por parte de su exmarido, sobrino del expresidente chileno José Luis Balmaceda, quien en el contexto de la Guerra Civil de 1898 tomó el camino de la autodignidad, la muerte por oprobio, y decidió acabar con su vida: “forma parte de un espeso árbol genealógico llamado oprobio, que tiene en las fuerzas del orden su cultivo suicida” (Andrés González Cobo 2015: 362). Wilms Montt es quien, además, queda manchada por la sangre de su amante Anaurí, quien se corta las venas por ella, y su devoción por el primo de su exmarido, destinatario de parte importante de sus diarios y encubierto por seudónimos que bien podrían funcionar como las tretas de una débil enclaustrada en un convento al modo de Sor Juana.

Años después, otra poeta —y además cantautora— atravesada por los conflictos con su propia patria fue Violeta Parra. Hay innumerables trabajos que se detienen a observar su autobiografía en verso (Ariz Castillo 2016), pero más interesante es intentar digerir su obra literaria más allá de la lectura de transparente mimesis de autorrepresentación que la conecta, y muchas veces reduce, a ser la voz del pueblo en sus tonos populares (López 2010). Hasta sus más cercanos coetáneos poetas como Pablo Neruda o Pablo de Rokha, o incluso su hermano Nicanor, la ubican y elogian por su lugar en la música pasando por alto su contribución literaria y el cómo sus *Décimas* expresan la contradicción entre lo tradicional y lo moderno entendido como desarraigo y discontinuidad. Se suma el esfuerzo por leer su suicidio como un gesto literario para permanecer y franquear los obstáculos del olvido o la ignominia, consagrada a dos funciones míticas fundamentales: unir y recuperar (Alonso 2011). De forma paralela, su vida es reinterpretada en *Violeta se fue a los cielos* (2006), escrita nada más ni nada menos que por su hijo, el también músico Ángel Parra, donde el ideal de la madre —a ratos frustrado e impugnado— adquiere una omnipresencia de madre nacional ancestral; memorias llevadas al cine por Andrés Wood bajo el mismo título (2011). En el film, cuyo antecedente más directo es *Viola Chilensis* (2003) de Luis Vera, habría una serie de omisiones, reducciones y adulteraciones de aspectos de la vida de Violeta, tal vez por la fidelidad a las memorias del hijo, pero que no guardan plena relación con la dimensión profética de su composición “El gavilán” (en *Cantos de Chile*, 1975) y su prefiguración del fascismo en Chile (Oporto Valencia 2012). Oporto divide su análisis oponiendo las escenas estructuradas y las fragmentarias, y condena tanto las omisiones históricas como el mito levantado en torno a la sexualidad de la protagonista que sitúa en primer plano la relación utilitaria con su amante Gilbert Favre. Con ese escenario de fondo, no es posible que el largometraje de Wood, pese a ser acerca de la muerte, esté “a la altura de esa dimensión valorativa” (119). Y ello ha de deberse en gran medida a este rol de madre en el que se le ubica.

Violeta Parra aparece, ante todo, en la imaginación popular y en gran parte de las representaciones que se han valido de su potente figura, como la mujer sometida a su deseo hacia el joven suizo Gilbert Favre, quien la abandona

para partir a Bolivia a buscar nuevos rumbos. Entonces, ella en su desesperación se dispara en la carpa familiar ubicada en las faldas de la capital chilena, allí donde vio frustrado su proyecto artístico, y abandona de tal modo a sus hijos que religiosamente habían ayudado a la madre a emprender sus ambiciosos sueños y que incluso perpetuaron su legado artístico dedicándose también a la música. El peso de la familia en el caso de los Parra es brutal, y la matriarca encargada de legar ese acervo cultural lleva también consigo la fatalidad de su última decisión. Se trataría, en cualquier caso, de un matriarcado dentro del cual la prevalencia de una imagen femenina está indisociablemente ligada con la maternidad. Así es como explica Rich el matriarcado, a partir de la lectura de Helen Diner:

Se empieza a imaginar entonces la existencia de cierta civilización universal más temprana, en la que prevaleció el derecho materno sobre el paterno, y en la que la matrilinealidad y la matrifocalidad tuvieron un papel importante; en la que, en definitiva, las mujeres eran participantes activas y admiradas en la cultura [...] nuestra condición de víctimas y la abnegación exigida a la maternidad pueden ser la inversión de un periodo en que prevaleció el poder de la madre: el matriarcado. (Rich 1996: 142)

Las feministas suelen estar polarizadas entre aquellos extremos de la madre y la amazonas en tanto una mujer guerrera capaz de dirigir su comunidad. La matriarca no podría haber sido una Violeta Parra sin hijos o una mujer que no estuviera dispuesta a portar con la memoria oral de su pueblo. Si la mujer es el sexo, la madre es el género asociado a dicha condición biológica.

La huida de su país, ocasión en la que expuso sus pinturas y telares en el Museo del Louvre de París, fue la instancia que le permitió a Parra dar con sus búsquedas personales, a costa de dejar a sus hijos al cuidado de su esposo y el trágico costo implicado en aquella titánica tarea fue la dramática muerte de la hija más pequeña, que empapó muchas de sus composiciones. La expectativa puesta en una carpa instalada lejos del centro de la ciudad, y donde se pretendía que tomara lugar una suerte de universidad del folclor, es derrumbada sin lograr ninguna adhesión por parte del público a quien iba dirigido este espacio. Violeta Parra se vio sobrepasada por un proyecto cultural en el cual había puesto toda su ilusión, aunque ubicado en un lugar lejano, al que no llegaba transporte público, llovía mucho, había hostilidad de los vecinos, cortes de luz, falta de permisos. En *Violeta se fue a los cielos*, el narrador, hijo de Violeta Parra, reconoce en su madre una imagen bajo la cual la vida pública y privada quedan absolutamente indiferenciadas: "Transformó en un todo lo público, lo íntimo". De hecho, acá la historia familiar se vuelve metonimia de un país. Su genio artístico conecta con un arte al servicio de Chile: "esto lo hago por Chile, no para ustedes" (Ángel Parra 2006: 146), dice Violeta. Asimismo, su llanto, su dolor y también su suicidio adquieren un sentido colectivo e increpan al país entero:

Algunas veces la escuché llorar. Me daba miedo. Parecía el llanto de una loba madre a quien le han asesinado a sus lobitos, un llanto profundo, negro, doloroso, desde el fondo de su pequeño cuerpo salía ese sollozo bíblico. A nadie,

nunca más le he escuchado ese lloro que me impresionaba, me provocaba tiritones de angustia [...]. ¿Sufrió? Sí. Mucho. No por ella, por los demás. (Ángel Parra 2006: 176)

Violeta Parra traspasa el peso de la escritura a quienes le siguen. Primero a su hermano, luego a su hijo. El hecho de haber llamado su disco final *Las últimas composiciones* (1966) fue una profecía anunciada sin pudor. Le cantó parte de este disco a su hermano Nicanor unos días antes de quitarse la vida. No obstante, cuando él la conmina a escribir la "gran-novela-gran", ella le advierte que esa tendrá que hacerla él.

CONCLUSIONES: SUBVERSIONES MATERNAS

El binomio suicido y maternidad que hemos puestos de relieve a lo largo de este artículo está lejos de suscribir a un juicio moral cuyo objetivo sea establecer una continuidad entre el deseo de morir por mano propia y el rechazo a un ejercicio normativo del rol materno. No por nada Rich recuerda, en *Nacemos de mujer* (1986), al personaje de Ibsen, Hedda Gabler, quien según el crítico Stuart Hampshire pone en equivalencia la figura de la mujer liberada que se niega a la maternidad con la de la heroína suicida:

No quedará ni un trazo de sentimentalismo corriente y normal, no se distinguirá entre diferentes sentimientos y, por consiguiente, no tendrá sentido comprometerse en una relación afectiva. ¿Por qué seguir adelante con la familia, y por qué continuar con la raza? Solo el escepticismo femenino, recientemente surgido, puede ser de una subversión tan radical. (Hampshire cit. en Rich 1996: 86)

Rich lo cita precisamente para evidenciar el rígido molde bajo el cual la maternidad ha sido entendida, hasta el punto que rehusar de ella implica una renuncia completa a la vida.

Hemos analizado de qué modo el negarse a la maternidad obedece también a una rebeldía frente a nuestras propias madres, a una matrofobia que está a la base de la configuración social. Plath, por ejemplo, desvía este sentimiento dirigido a su madre orientándolo a sí misma. Y en sus diarios observamos que esto podría explicar de algún modo su suicidio. El 12 de diciembre de 1958, confiesa:

Pero ¿cómo expreso el odio a mi madre? En mis emociones más profundas pienso en ella como en una enemiga: ella "mató" a mi padre, a mi primer aliado varón en el mundo. Es una asesina de la masculinidad [...]. Pero, como yo era demasiado buena y no podía asesinar, intenté matarme a mí misma: así evitaré convertirme en una molestia para las personas a las que quería y tener que vivir en un infierno sin sentido. Cuánta bondad: pórtate con los demás como te gustaría que se portaran contigo. Puesto que quería matarla, intenté matarme. (Plath 2016: 595)

Para Ursula K. Le Guin, esto tendría que ver con un sacrificio. En "La hija de la pescadora", cita a la poeta Alicia Ostriker al señalar que aquella consideración de que las mujeres deberían hacer libros en lugar de hijos es una mera variación de la creencia de la civilización occidental que supone que las mujeres deben tener niños en lugar de escribir. Es por ello que el canon misógino está formado por mujeres no madres: Austen, las Brontë, Dickinson. Ellas son consideradas varones femeninos. Plath, quien podría sumarse a esta lista, habría entonces compensado su error de haber tenido hijos suicidándose:

Este rechazo a permitir la creación y la procreación simultáneamente supone un cruel desperdicio: no solo ha empeorado nuestra literatura vedando a las amas de casa, sino que ha causado un daño personal insoportable y la automutilación: Woolf obedeciendo a los sabios médicos que dijeron que debían abstenerse de tener hijos; Plath, que dejó unos vasos de leche en las mesitas de noche de sus hijos para después meter la cabeza en el horno. A las mujeres artistas se les exige el sacrificio no de otra persona, sino de una misma. (K. Le Guin 2007: 192)

Autoras cuyos tormentos no necesariamente son sinónimo de pesadumbre, porque el suicidio también puede ser un acto reivindicativo que las libera. Y en muchos de sus escritos la asociación con el placer y la felicidad nos debería exhortar a dejar de reducirlas al sentimentalismo asociado a la mujer sufriente. Woolf, por ejemplo, confiesa en una entrada de 1922: "En esta habitación, también he tenido curiosas visiones, tumbada en la cama, loca, he visto la luz del sol temblando en la pared como agua dorada. Aquí he escuchado las voces de los muertos y me he sentido, con todas esas cosas, exquisitamente feliz" (Woolf 2018: 455).

Las autoras latinoamericanas que han dado continuidad a estas genealogías han expresado en sus obras más personales la latencia de su suicidio y, junto con ello, se encargaron de subvertir los mandatos de género de sus épocas. Mandatos fuertemente implicados con el ejercicio de una maternidad social a través de la cual ellas renunciaron a asumir el rol que en tanto artistas se les pretendió atribuir. Negarse a ello ha tenido el costo de la tergiversación de sus obras para acomodarlas en un relato protagonizado por figuras de heroínas o antiheroínas maternas cuando, en realidad, en los tres casos su "maternidad literaria" o su apuesta creativa expresaba reflexiones en torno a la muerte que iban mucho más allá de los reduccionismos sentimentalistas con que la crítica las condenó a un rango sacrificial y también, ciertamente, más allá de sus posiciones afiliativas.

OBRAS CITADAS

- Alonso, María Nieves (2011). "La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta Parra". *Revista Atenea*, 504: 11-39. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622011000200002>
- Andrés González Cobo, Ramón (2015). *Semper dolens. Historia del suicidio de Occidente*. Barcelona: Acanalado.

- Ariz Castillo, Yenny (2016). "La décima LVIII de Violeta Parra: un recorrido circular". *Orbis Tertius*, XXI(23): e006. <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n23a06/7639>> (1 de julio de 2020).
- Blanchot, Maurice (2005). *El libro por venir* [1959], trad. Cristina De Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*, trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2007). *Kafka. Por una literatura menor* [1975], trad. Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Era.
- Deutsch, Hélène (1973). *La psychologie des femmes. 2/ Maternité* [1945], trad. Hubert Benoit. París: Presses Universitaires de France.
- Franco, Jean (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- K. Le Guin, Ursula (2007). "La hija de la pescadora" [2001], in *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*, ed. Moyra Davey, trad. Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial.
- Kottow, Andrea y Ana Traverso (2020). *Escribir & tchar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*. Santiago de Chile: Ediciones Overol.
- Kristeva, Julia y Catherine Clément (2000). *Lo femenino y lo sagrado*, trad. Maribel García Sánchez. Madrid: Instituto de la Mujer / Universitat de València.
- Lazarre, Jane (2018). *El nudo materno* [1976], trad. Elena Villalonga. Barcelona: Editorial las afueras.
- López, Iraida H (2010). "Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura". *Anales de literatura chilena*, 13: 131-150.
- Luongo, Gilda (2019). *Paso de pasajes. Crítica feminista*. Santiago de Chile: Tiempo Robado Ediciones.
- Macón, Cecilia (2017). "La visceralidad como activismo". *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17: 191-205.
- Ngai, Sianne (2015). "Visceral Abstractions". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 21(4): 33-63. <https://doi.org/10.1215/10642684-2818648>
- Oporto Valencia, Lucy (2011). "El ojo muerto de Violeta: el Gavilán en Violeta se fue a los cielos (2011), de Andrés Wood". *Revista NEUMA*, 1(5): 88-120. <http://musica.utalca.cl/DOCS/neuma/2012-1/Neuma_5_88-121.pdf> (1 de julio de 2020).
- Oyarzún, Luis (1967). *Lo que no se dijo. Teresa Wilms*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Miranda, Carolina (2008). "Los Diarios de Teresa Wilms Montt". *LOGOS*, 18(1): 4-16.
- Parra, Ángel (2006). *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Plath, Sylvia (2016). *Diarios Completos* [2000], ed. Karen V. Kukil, trad. Elisenda Julibert. Barcelona: Alba Editorial.
- Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* [1986], trad. Anna Becciu. Madrid: Cátedra / Instituto de la Mujer.
- Rich, Adrienne (2007). "Cólera y ternura" [2001], in *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*, ed. Moyra Davey, trad. Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial.
- Rich, Adrienne (2010). *Sobre Mentiras, secretos y silencios*, trad. Margarita Dalton, Madrid: horas y HORAS.

- Rivas Mercado, Antonieta (2014). *Diario de Burdeos*, edición crítica de Cynthia Araceli Ramírez Peñalosa y Francisco Javier Beltrán Cabrera. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México / Siglo XXI Editores.
- Rubin Suleiman, Susan (2007). "Escritura y maternidad" [2001], in *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*, ed. Moyra Davey, trad. Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial.
- Sexton, Anne (2015). *Anne Sexton: Un autorretrato en cartas*, ed. Linda Grey Sexton y Louis Ames, trad. A. Catalán, B. Clark, J.D. González-Iglesias y A. Rebolledo. Madrid: Ediciones Linteo.
- Vicuña, Manuel (2010). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Wilms Montt, Teresa (2015). *Diarios íntimos*. Santiago de Chile: Alquimia.
- Wood, Andrés (dir.) (2011). *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile / Buenos Aires / París: Andrés Wood Producciones S.A. / Maíz Producciones S.A. / BG Televisión, 110 minutos.
- Woolf, Virginia (2018). *El Diario de Virginia Woolf*, vol. 2, 1920-1924 [1978], trad. Olivia De Miguel. Madrid: Tres Hermanas.