



Artículo de Investigación

Las cartas privadas de Wanda Morla Lynch: entre género discursivo y fuente documental

The private letter of Wanda Morla Lynch: between discursive genre and documentary source

Recibido: Octubre 2015 **Aceptado:** Mayo 2016 **Publicado:** Noviembre 2016

Carolina Miranda

Universidad Autónoma de Barcelona
España

miranda.carolinaisabel@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se plantea como un acercamiento a las cartas privadas de una mujer chilena de comienzos del siglo XX: Wanda Morla Lynch. Esta aproximación considera al género epistolar como un género discursivo complejo y contradictorio, pero propicio para dar cuenta de una intimidad, de unos sentimientos y de una subjetividad femenina dada la relación de complicidad que se establece entre las cartas y el estado de vida del sujeto femenino, marcado históricamente por una posición de subordinación y “deber ser” impuesto por la sociedad patriarcal. De esta forma, este corpus epistolar nos permitirá analizarlo a la luz de una previa caracterización de las cartas privadas como un género discursivo en sí mismo y que posee una determinada singularidad formal en relación a los otros géneros que conforman el corpus de la escritura autobiográfica; pero también explorar y rescatar el valor de estas cartas como fuente documental, ya que ponen al descubierto la voz de una mujer chilena que fue testigo privilegiada de los cambios que se produjeron en el París de los años '20, epicentro de la vanguardia modernista de ese tiempo.

Palabras claves: Wanda Morla Lynch – cartas privadas– género discursivo – fuente documental – diario de viaje

Citación: Miranda, C. (2016). Las cartas privadas de Wanda Morla Lynch: entre género discursivo y fuente documental. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26(2), 148-162.

Dirección Postal: 08193, Bellaterra. Barcelona, España.

DOI: [dx.doi.org/10.15443/RL26012](https://doi.org/10.15443/RL26012)



Abstract: This essay is an approach to the private letters of Wanda Morla Lynch, a Chilean woman from the early XX century. This approach considers the epistolary genre as a complex and often contradictory genre, propitious to describe a feminine intimacy, feelings and subjectivity, due to the relationship of complicity between the letters and the historically acquired status of subordination, imposed by the patriarchal society. In this sense, this epistolary *corpus* will allow us establishing a characterization of these private letters as they have a formal/discursive singularity in relation to other genres that conform the corpus of autobiographic writing, as well as exploring and rescuing the value of those letters as a documentary source as they unveil the voice of a woman, who was a privileged witness of the changes that took place in Paris in the 1920's, epicenter of the modernist *avant-garde* of the time. Regarding this last consideration, Wanda Morla Lynch's letters can be also described as a "journey diary" (historically known as a particularly masculine experience), giving us the possibility of reading these letters as a secretly transgressor gesture towards the social conventions of an era.

Keywords: Wanda Morla Lynch – private letters – discursive genre – documentary source – journey diary

1. Introducción

Desde hace algunas décadas (exactamente desde la segunda mitad del siglo XX) se viene produciendo un fenómeno particular en el área de las Humanidades y de las Ciencias Sociales: la revalorización del sujeto como objeto de conocimiento, en tanto portador de un discurso individual plagado de significaciones que le dan sentido a su vida y al mundo que lo rodea. En el ámbito de la literatura, esto ha devenido en el auge de los estudios en torno a las escrituras autobiográficas entendidas como una forma específica de autorreferencialidad, un diálogo permanente del autor consigo mismo, con los otros y con la sociedad que lo rodea en un tiempo y espacio determinado, y que surge de la necesidad del yo y de sus múltiples máscaras por expresarse libre de censuras, ya sea propias o ajenas.

Este renovado interés por el sujeto y su producción discursiva, de acuerdo con Leónidas Morales estaría relacionado con la crítica de las vanguardias históricas al principio ideológico de la "autonomía" del arte en la sociedad burguesa, *el arte por el arte*, el cual "cierra la obra sobre sí misma como orden estético y cognitivo" (Morales, 2001: 11), separándose así de la praxis vital de los hombres; de ahí que se les atribuya un desinterés y una distancia frente a los discursos definidos por sus funciones pragmáticas, que son precisamente las funciones propias de los discursos del "yo". Lógicamente, esta crítica tuvo que ser acompañada de una propuesta, la cual no sólo supuso la instalación de otro tipo de obra artística, esta vez a partir de "la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital" (Bürger, 1987: 109), una *nueva praxis vital*, sino que también supuso la reevaluación de los llamados géneros referenciales, considerados hasta ese momento "como géneros menores" dentro del canon literario en relación al lugar central que ocupaban los géneros "mayores" y que eran los privilegiados por este principio de "autonomía". Lo anterior, es decir la reevaluación, en tanto se hace patente la necesidad de la subjetividad como paradigma de la creación.

Ahora bien, usualmente este tipo de escritura ha recibido variados nombres: "escritura autobiográfica", "escritos del yo", "historias de vida", "escritura íntima", etc. pero para efectos de esta investigación nos referiremos a ellos como géneros discursivos "referenciales" siguiendo la denominación dada por Leónidas Morales (2001: 11) quien los define como:

...aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de la enunciación (o narrador) coinciden: son el mismo. Hablo de géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje. En todos ellos el discurso opera, invariablemente, como un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.

Es decir, un tipo particular de escritura en donde el autor es un sujeto “real” que es a un mismo tiempo el narrador (sujeto de la enunciación¹) y el personaje (sujeto del enunciado). De ahí que los géneros discursivos referenciales posean un fuerte elemento metatextual, entendido como “la manera en que un texto dado reflexiona y reconoce el grado de poder discursivo desplegado por él mismo y las implicaciones interpretativas que se desprenden de dicho elemento” (Colomina-Garrigós, 2009: 64); en otras palabras, los géneros referenciales poseen un importante componente autorreflexivo en su discurso interno que permiten a su autor verse a sí mismo y generar a partir de ahí su propio autoconocimiento.

Dentro de estos géneros referenciales tenemos un corpus variado de tipos de textos o de géneros que lentamente han concitado el interés de los estudiosos, sobre todo aquellos “más próximos a los géneros canónicamente ‘literarios’ (de ficción), como la autobiografía y el diario íntimo” (Morales, 2001: 12); esto tal vez porque entre quienes acostumbran a escribirlos sea frecuente encontrar a los mismos que desarrollan la escritura de los géneros ficcionales por excelencia: la novela, la poesía y la dramaturgia. En el caso de las cartas, no se puede hablar de la misma atención; así, de acuerdo a Pagés-Rangel (1997: 6):

...estas cartas [privadas] han sido tradicionalmente excluidas del parnaso de los géneros literarios ‘mayores’, de la dignidad del valor estético que estos ostentan y de la autonomía que ellos reclaman para sí. Acostumbrada a modelos de lectura que privilegian textos y géneros claramente demarcados como ‘creativos’ o ‘de ficción’, la crítica literaria ha preferido no adentrarse demasiado en un territorio textual que dificulta e incluso pone en cuestionamiento las premisas básicas sobre las que se instala su análisis e interpretación. Así, en el árbol de la genealogía de la literatura, la carta privada ha compartido junto con la autobiografía, la memoria y el diario un destino y un espacio similar: como sus parientes cercanos, ha sido, hasta muy recientemente, un sub-género, una especie secundaria, un miembro marginado de la familia hegemónica.

La cita anterior explica de alguna manera la relegación que han sufrido estos géneros por parte de la crítica literaria, cuyo reciente interés en el estudio de la autobiografía o los diarios íntimos se ve potenciado, ya sea porque aparecerían integrados a la “obra” de algún autor en cuestión o como fuentes auxiliares que permitirían un mejor estudio de dicha “obra”. En el caso del género epistolar, debemos decir que es uno de los géneros menos estudiados, aunque han aparecido en el último tiempo diversos análisis teóricos que buscan dar cuenta de las características propias de este tipo de escritura. Ciertamente, en Chile los epistolarios siguen importando más como fuentes auxiliares del conocimiento que como un objeto digno de analizar por parte de la crítica literaria y cultural, en tanto objeto que posee propiedades y características particulares que lo constituyen como una práctica discursiva específica mediante la cual los sujetos insertos en un orden social explicitan su relación con el entorno en el cual producen. De esta forma y siguiendo a Darcie Doll (2002), podemos decir que como fuente documental los epistolarios han sido ocupados para: completar o reconstruir la vida o entorno de un artista o personaje ilustre; estudiar la producción literaria de un determinado escritor o poeta; estudiar otros tipos de escritura en tanto factor estructural de géneros mayores o reconstruir e interpretar aspectos de diferentes períodos históricos en todas sus dimensiones.

Lo anterior en modo alguno pretende desestimar el valor de las cartas como documento histórico, al contrario, creemos que estas indudablemente son una importante fuente de información que nos permiten conocer más sobre un personaje en particular, su obra o el contexto y mentalidad de una época determinada (más aún en el caso de las mujeres, sujetos históricamente silenciados por el orden impuesto por el sistema patriarcal), pero también creemos que las cartas sin lugar a dudas son mucho más que un documento histórico, pues ellas poseen un discurso interno que las constituyen como un tipo específico de escritura susceptible de análisis “desde un punto

de vista literario, estético, cultural, a la luz de una teoría de los géneros discursivos” (Morales, 2001: 77).

En el caso particular de esta investigación intentaremos realizar un acercamiento al género epistolar a través de las cartas privadas de Wanda Morla Lynch (1900-1926), mujer de la elite chilena de principios del siglo XX, perteneciente a una de las familias más singulares de la época: los Morla. Estas cartas se encuentran contenidas en el libro *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*, publicado el año 2013 en Santiago de Chile por el investigador chileno Wenceslao Díaz Navarrete, y se trata de un extenso corpus escrito entre los años 1918 y 1923 y destinado a varias personas de su círculo íntimo, aunque el gran grueso de ellas están dirigidas a quien sería su esposo, el destacado músico chileno Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) con quien se encuentra en París en 1921. De esta forma, este epistolario nos va a permitir analizarlo a la luz de una tipología de textos propuesta en investigaciones precedentes y que se han establecido como modelos teóricos por la crítica para el análisis de las cartas en general, apuntando así a la singularidad formal o discursiva de este tipo de escritura, pero también nos va a permitir explorar y rescatar el valor de estas cartas en tanto documentos que ponen al descubierto la voz de una mujer de la elite chilena, voz marginal en una sociedad patriarcal con un marcado apego a las convenciones sociales, pero profundamente privilegiada en tanto parte de un grupo social con oportunidades extraordinarias para el común de la población chilena. De este modo, Wanda será portadora de una exquisita cultura intelectual y musical que se verá reflejada en el relato de sus experiencias cotidianas y de las personalidades que conoce, lo que la transforma en una testigo privilegiada de los cambios que se produjeron en el París de los años '20 en todos los ámbitos del quehacer humano, sobre todo en el cultural.

2. Algunas características de la carta privada como género discursivo.

Distancias y ausencias son tinieblas, y envuelven por igual al presente y al ausente. Un no poder verse material, engendra como un espiritual al no verse. Las gentes, de lejos, mueren a la visión; y empiezan a agonizar en la memoria de los corazones. La carta actúa como luz, porque luz es el verbo”.

Pedro Salinas (1891-1951)

Considerando lo expuesto en la Introducción, lo primero que debemos establecer con respecto al género epistolar es la terminología usada para designar este tipo de escritura. Las más comunes son *epístola*, *misiva* y *carta*, aunque el vocablo más generalizado es el de carta², la cual es definida por la RAE (2001) como un “papel escrito, y ordinariamente cerrado, que una persona envía a otra para comunicarse con ella”. Esta definición (a diferencia de *epístola* que tiene un carácter más literario y *misiva*, que refiere al envío de un escrito) resalta sobre todo la función básica de cualquier carta: la función pragmática comunicativa, ya que “es un mensaje escrito que se envía desde un emisor a un destinatario” (Doll, 2002: 35). La misma función comunicativa y transmisora es la que resalta Pagés-Rangel (1997: 4), para quien la carta es un “escrito de carácter privado dirigido por una persona a otra”. Así, cada una de estas definiciones aporta un nuevo elemento a este concepto: comunicación, distancia y privacidad, todos elementos constitutivos y primordiales de toda carta privada.

Teniendo ya este primer acercamiento, podemos empezar a conocer cuáles son los rasgos característicos de la carta privada. Un elemento clave en toda carta es su fuerte dimensión comunicativa, ya que pone en contacto a dos personas -emisor y destinatario- los cuales se hayan separados espacialmente; pero no sólo por esta funcionalidad externa es importante sino y como señala Violi (1987: 90):

La dimensión comunicativa, que se presenta inmediatamente como uno de los rasgos más específicos de la escritura epistolar, se caracteriza no sólo por el reenvío a una situación interaccional externa al texto, sino sobre todo por las formas de su inscripción textual, en la modalidad específica de organización de la estructura discursiva. La especificidad del objeto carta no es tanto el estar destinada al intercambio comunicativo como la necesidad estructural de asumir interiormente el eje comunicativo.

De esta forma, vemos que la especificidad de toda carta es la inscripción textual de la estructura

comunicativa, lo que implica asumir en su interior el intercambio dialógico (evidenciando las propias marcas de la situación de enunciación y de recepción, hecho que permitiría asumir que una carta es realmente una carta y no otro tipo de escritura), situación que dista de la reducción a la sola dimensión interaccional que busca establecer una suerte de analogía o similitud entre las cartas y las conversaciones, dadas las comunes estrategias de comunicación que utilizan³. En este sentido, efectivamente la carta es un diálogo pero como señala Violi (1987:89) es un “diálogo diferido” en el tiempo y en el espacio y que se produce “en ausencia de uno de los dos interlocutores”. En otras palabras, la carta es una forma de diálogo pero escrito, sostenido en el tiempo y el espacio y en el que uno de los interlocutores se halla ausente; de ahí que el escribirle a ese otro lejano y distante signifique no sólo representarlo mediante el artificio de la escritura, sino también convocarlo a nuestra presencia, traerlo a nuestro presente. Ahora bien, dicha escritura debe ser cuidada (a diferencia de un diálogo o conversación improvisada) porque, aún cuando en las cartas privadas no deberían existir tapujos ni convenciones que inhiban a quien escribe -ya que éste cede parte de su intimidad al destinatario de esa carta-, la escritura dará luz sobre esa persona y lo re-presentará frente al destinatario, lo que sobre todo en las cartas de amor suele ser muy relevante en tanto ellas implican un juego de seducción entre ambos interlocutores.

Otra de las diferencias fundamentales entre la carta y una conversación es la actitud reflexiva que el tiempo de la carta permite, lo que revelaría la plena realidad de nuestro ser interior. Según Salinas (1967: 50):

Ahora el hombre se halla solo con su lengua, abstracta, abstraída del parlante y el interlocutor. Y empieza a cobrar conciencia de ella, de lo que encierra y vale, de sus potencias, de la arduidad de su uso, de lo que con ella podría decir, y quizá no sepa decir. Es, en suma, la actitud reflexiva frente al propio idioma, situación nueva. Hay que empuñar esa herramienta única, y desempeñarse con tal destreza y arte que con ella, no más, sin las preciosas colaboraciones de antes, se diga todo lo que en el interior está queriendo ser dicho.

Para llegar a ese grado de complicidad con la propia lengua, es necesario disponer del tiempo para pensar lo que se va a decir y decirlo bien (quien se enfrenta a la hoja en blanco buscando salvar las distancias y la ausencia de la otra persona, necesita entregarse al fluir de lo que se escribe y de lo que necesita salir de su interior y para ello el tiempo se configura como su mejor aliado). Al mismo tiempo, una característica esencial de las cartas es la relación que existe entre el sujeto real (el narrador o enunciador de la carta) y el sujeto textual que resulta de este relato (personaje o enunciado), en tanto según Violi (1987: 89):

...se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en figura del discurso, en un efecto del discurso que se da sólo en el lenguaje y que sólo dentro del lenguaje se hace representable.

Por lo tanto, a través de la enunciación o del uso de la lengua por parte del sujeto real (emisario), se dará origen a un discurso cuyo personaje es este mismo emisor quien por medio de la escritura (lenguaje) se objetiva, construyendo una imagen para sí y para este otro que es el destinatario de sus palabras. Así, esta conversión (de sujeto real a sujeto textual) dejaría en evidencia una situación de enunciación que Violi considera el rasgo específico y constitutivo de toda carta: “la necesidad -de orden constitutivo- de exhibir las marcas de la propia situación de la enunciación y, a la vez, de la propia situación de recepción” (Violi, 1987: 90). Es decir, en toda carta (sobre todo en las cartas de amor) se inscriben las circunstancias detalladas desde las que fue emitida o recibida, resaltando tres condiciones que garantizarían el *frame* de la enunciación (el marco en el cual fue escrita la carta y que independiente del contenido, es la marca del género): 1. las fórmulas de apertura y clausura (caracterizadas porque establecen un contrato epistolar entre los interlocutores, creando el derecho y el deber a la palabra y el modo de lectura y de escritura de su correspondencia); 2. las figuras del narrador y narratario (siempre inscritas y manifiestas, además de complementaria y copresente de la del narratario, que es más específica y caracterizada que en otros textos, ya que hay un conocimiento, competencias y una información compartida que es altamente idiosincrática, establecida precisamente por

la relación epistolar) y 3. la localización espacio-temporal (que es explícita ya que el tiempo y el lugar de la enunciación generalmente están inscritos en el texto; a veces, incluyendo sus interrupciones y la superposición entre el tiempo de la narración y el de la escritura (real) o haciendo referencia a las condiciones materiales, espirituales o íntimas en las cuales se encuentra escribiendo: un lugar particular que haga evocar a quien escribe la imagen del destinatario, etc.).

Todas estas circunstancias que detallan y explicitan la inscripción textual de la situación de enunciación van a producir en las cartas determinados efectos de sentido, específicamente: un efecto de realidad, dado por “la actualización de la situación de enunciación por parte del lector” (Violi, 1987: 94) quien reconstruye, a través de un proceso de interpretación de los elementos textuales, la estructura enunciativa del remitente; pero también dos efectos que son paralelos y complementarios: efectos de inmediatez o presencia (también ligado a la actualización de la situación de enunciación) y distancia, que de acuerdo a Violi, 1987: 94-95: “se produce a partir de la inscripción en el texto no sólo de la situación de narración, sino también de la situación –diferida en el tiempo y en el espacio- de recepción o lectura”.

Si observamos lo marcado que se presenta la situación de enunciación en el intercambio epistolar, nos daremos cuenta de otra característica fundamental de toda carta: la tendencia a la autorreferencia, y por ende, a la autoobjetivación. Al respecto diremos que redactar una carta es un acto de conciencia y que inherentemente de estar dirigida a un destinatario concreto, la carta presenta a un sujeto que se dirige sobre todo y en primer lugar, a sí mismo. De acuerdo a Doll (2002: 44):

El sujeto en el discurso puede oscilar entre distintos modos en la relación consigo mismo o autorreferencia, pero en el caso de la carta, se manifiesta una profusa y constante recurrencia al modo del ‘comentario autorreflexivo’ que consiste en adoptar un punto de vista exterior a uno mismo. Se trata de un desdoblamiento yo-yo: el yo es observador y observado, y también es juzgado, compadecido o comentado por el propio yo. En este sentido, al comentar, juzgar o comprender nuestras acciones, y proyectarlas previamente, actuamos como agente, observador, proyectador y crítico.

De ahí que la carta genere inevitablemente un autoconocimiento y una reflexión permanente sobre uno mismo, sobre todo considerando que al escribir a otro (particularmente una carta de amor) uno expone sus pensamientos y sentimientos más íntimos, aquellos que muchas veces ignoramos o dejamos pasar y que mediante la escritura se hacen concretos, dejando en evidencia nuestro verdadero ser.

Finalmente, y para terminar esta caracterización, no podemos olvidar mencionar que la carta es un objeto considerado fronterizo entre lo literario y lo no literario, o si se quiere entre lo privado y lo público. Aún cuando una carta sea efectivamente privada, es decir, que pertenezca a un círculo de lo personal e íntimo de una persona, esta puede llegar a ser pública en un tránsito que Doll (2002) considera como un “accidente”. De esta manera y tal como lo señala Salinas (1967), las formas epistolares admiten la posibilidad de tres interlocutores diferentes sin que por ello se pierda su carácter “privado” en tanto la intención así fuera (diferente a la de las “cartas abiertas”): 1. el que la escribe; 2. el destinatario intencional único y 3. los lectores varios (amigos). Ahora bien, cuando las cartas privadas pasan al ámbito de lo público –en lo que Salinas (1967) llama “cartas traicionadas”- entran en un circuito de poder en que el objeto es manipulado, seleccionado y censurado, lo que supone no sólo una “resignificación del discurso” (Doll, 2002: 49), sino también la aparición de la figura del editor como “autoridad discursiva que establecerá un orden o una organización a fin de conducir o autorizar sentidos” (Doll, 2002: 49). Es más:

El editor se constituye en guía de los lectores y facilitador de la lectura del epistolario; llena vacíos (identifica nombres, lugares, obras), corrige errores ortográficos, añade datos históricos, elimina secciones, aclara palabras. La labor editorial se concibe como la fuerza unificadora de unos ‘pliegos sueltos’. Su deseo es, en última instancia, el deseo de entamar, de domesticar esa ‘obstinada fragmentariedad’ que caracteriza al género. Su función es la de arrestar su herejía temporal y espacial, exorcizar su inestabilidad, garantizar un significado estable para proveerlos de su capacidad documental.

De esta manera, la carta adquiere un carácter de objeto-volumen serializado y lejano a su carácter privado (y emocional) ya que sería considerado un producto editorial y por lo tanto, susceptible de ser intervenido por el editor a través de una serie de procedimientos intelectuales (como la corrección, la selección, la censura, etc.), que deberían hacerse explícitos ante el lector, procedimientos que “hacen posible la enunciación, la circulación y la apropiación de las cartas en el contexto de una situación pública histórica y socialmente determinada” (Martínez, 2001: 273) y que responde a un modelo vigente de comunicación y no a las condiciones materiales específicas de producción.

3. Las cartas de Wanda Morla Lynch

...en mi carácter no hay viveza ni soy alegre ni animada para estar con gente que no me importa ni me interesa, entonces en sociedad me es muy triste ser sincera, porque en medio de todos me siento sola y me dan ganas de desaparecer tres metros bajo tierra.

Wanda Morla Lynch (1900-1926)

En el caso puntual de las cartas de Wanda Morla Lynch, debemos decir que estas fueron el medio de comunicación más eficaz a la hora de “salvar” las distancias entre ella, sus hermanas, amigas, etc. pero sobre todo de aquel –prácticamente– único destinatario: Domingo Santa Cruz Wilson, con quien construyó una relación cuyo sustento primordial fueron las cartas, las cuales se suceden casi ininterrumpidamente desde el 22 de febrero de 1922 hasta el 11 de diciembre del mismo año. Así, tomando en cuenta las características del género epistolar anteriormente dadas, podemos decir que una primera característica que podemos observar en estas cartas es la inscripción de los datos precisos del lugar desde el que se escribe al amado, lugar que se designa habitualmente con un topónimo, así como del momento temporal exacto en el que la escritura se lleva a cabo (día, mes y año). En el caso de estas cartas, Wanda suele precisar el espacio y el tiempo de la siguiente manera: “París, 7 de marzo de 1922” o bien, señalando el día específico: “París, jueves 23 de marzo de 1922”. Otras veces suele especificar que escribe en la mañana o en la noche, o incluso va más allá señalando el clima de aquel día (“Hoy llueve, el aire que penetra por las rendijas de mi ventana es húmedo y frío...”). En suma, la enunciación se materializa a través de la especificación del tiempo y el espacio (en el encabezado), lo cual permite no solo localizar el discurso epistolar, sino también que este discurso adquiera esa inmediatez que se busca materializar. Al mismo tiempo, al comienzo de este intercambio epistolar, las cartas están marcadas por las fórmulas de la amistad, lo cual se nota claramente en el trato ceremonioso que presentan. Así, inicialmente Wanda utilizará vocativos que denotan esta condición: “Que tal mi estimado amigo”, “Mi querido Domingo” para luego cambiar la tonalidad, las estrategias y los tópicos hacia los del amor, evidenciándose un tratamiento pronominal distinto que transita desde la formalidad del “usted” hacia el más cercano del “tú”; al mismo tiempo, los vocativos son mucho más afectuosos y tiernos: “Mi niño lindo y adorado”, “Mi amorcito”, etc. También es interesante mencionar las formas que utiliza Wanda para despedirse, inicialmente utiliza las formas de una sincera amistad y del trato cordial: “Wanda Morla” o simplemente “Wanda”; pero una vez que ellos formalizan su relación, estas formas darán paso a otras propias de los enamorados: “Su Wanda”, “Tu Wanda”, etc.

Un aspecto que llama la atención y que será característico de este epistolario es lo absoluta que llega a ser la comunicación epistolar entre estos dos enamorados, lo que se manifiesta en el fervor con que se escriben, incluso dos veces en el mismo día (mañana y noche), lo que prácticamente hace que estas cartas parezcan un diario de vida: “...cada latido de mi corazón se ha vuelto el péndulo de mi vida que va marcando minuto a minuto lo que va pasando de tiempo y de separación, si no temiera con todo esto ser monótona, te escribiría el día entero...”. Es esta misma necesidad de salvar las distancias y mantener viva la imagen del otro lo que les lleva a intercambiar objetos (por ejemplo retratos, partituras, libros, etc.) lo cual es importante ya que “los objetos se convierten en *consuelo*”, reemplazando al ser amado. Opera así en ellos una especial forma de transferencia que los hace centro de importantes significaciones afectivas para las parejas” (Salinas, 2005: 74). Dentro de estos objetos, el más preciado sigue siendo la carta en tanto conjurador de la ausencia del objeto de deseo, tanto así que la carta pasa a convertirse en un objeto preciado, anhelado y que es incluso descrito físicamente: las hojas

en que escribe Wanda son azules, las de Domingo blancas, de alguna manera a través del color la carta se personaliza: cada uno sabe que recibir “ese” sobre de color representa a la persona querida.

En lo que se refiere al aspecto más íntimo de la personalidad de Wanda, en estas cartas se evidencia la dura autocrítica a la que Wanda se somete constantemente: “No sabes, mi lindo, lo fastidiada que estoy conmigo porque no puedes tener idea de lo infeliz que soy, del poco carácter que tengo para dominar mis miserias y las humillantes caídas que tengo muy seguido...”, pero siempre teniendo a Domingo como un espejo en el cual ella quisiera reflejarse: pura y limpia de pensamientos, tal como ella lo ve a él. En este sentido, la carta actúa como examen de conciencia: “Yo le escribiré de todos modos cada día porque no podría dejar de hacerle estos exámenes de conciencia” (12 de junio de 1922), es decir, la carta vista como espacio para la autorreflexión diaria, con el consiguiente trabajo de ir cada día construyendo y afianzando su propia personalidad, pero también como demostración hacia el otro de que se trabaja cada día en ser mejor, lo cual inevitablemente nos remite a las estrategias de seducción que Wanda utiliza en su discurso, estrategias que apelan a la comparación y a la construcción de una imagen propia, pero también en función del ser amado. En relación a lo anterior, hay que señalar que Wanda constantemente trata a Domingo como un “niño/hijo”, alternando su amor de pareja con el de madre, intentando de alguna manera configurar al destinatario y orientar de esa manera su discurso, anticipando así la respuesta del otro ya que al tratarlo como niño se ubica ella en una posición maternal, en que le brinda apoyo, comprensión y sobre todo contención cuando Domingo decae, lo cual consciente o inconscientemente puede ser una estrategia de seducción destinada a ubicarse como alguien imprescindible en la vida de ese otro.

Dentro de esta imagen autocrítica de sí misma, Wanda constantemente hace alusión a su “letra”: “Continuamente me preocupo de escribirte bien y limpiamente, pero esto es un *tour de forcé*, estoy notando con rabia contra mí misma que meto siempre palabras en francés, lo que me parece abominable e imperdonable. Todo esto se debe a que te escribo muy ligero...”, así como otras alusiones a lo poca cuidadosa que ha sido con su letra. Esto es importante de resaltar, pues como señala Salinas (1967):

El papel insigne de la pluma es personalizar la carta, es re-presentar al que la escribe, inventarle algo como un rostro, en el cual las facciones fisonómicas son transportadas a rasgos caligráficos; en suma, procurar que, además de leerse, de entenderse, se le vea un poco, y se le vea como es él.

De ahí que su letra, para Wanda, se transforme en una extensión de su propio ser que se da al otro a través de la escritura, porque recordemos que si bien Wanda y Domingo ya tienen un compromiso amoroso, no es menos cierto que es compromiso depende en gran medida de esta correspondencia, pues es esta la forma de comunicarse más inmediata que poseen.

Un punto importante es el hecho de que casi todo el epistolario está cruzado por la pasión mutua por la música (primer elemento de unión entre Wanda y Domingo). Así, continuamente Wanda está dando sus opiniones en torno a los conciertos a los que asiste y sobre todo lo que la música representa para ella: “su ideal” y una de las cosas que “iluminan la vida”; incluso llega a decir que en ausencia de su amado, el piano “es su único confidente”, más aún cuando todo parece complicarse, pues a los problemas con su madre (Luisa Lynch⁴) hay que agregar los inconvenientes que plantea la familia de Domingo. Frente a todos estos problemas, Wanda demuestra toda la fuerza de su carácter y la firmeza de sus decisiones: “Te lo vuelvo a repetir, yo no quiero irme a tu casa porque no quiero vivir la vida de los demás sino la nuestra”; es más, constantemente insistirá en tener la libertad de poder elegir y ser como a ella le plazca:

Cómo quieres que no pierda mis ilusiones cuando imagino por un instante que yéndonos a casar a Chile sólo al volver de la luna de miel tendríamos que encarrilarnos en la vida familiar de la calle San Antonio 530, guardar las apariencias, aparentar frialdad para no escandalizar a nadie, cortarse en fin las alas para toda espontaneidad. Entonces sí, mi hijito, que yo no te puedo garantizar felicidad, pues yo que me conozco, pájaro libre como soy y muy demasiado personal para mis gustos y en mi manera de sentir la vida, me volvería aún más vieja de lo que soy y me lo pasaría llorando.

En resumidas cuentas, las cartas de Wanda Morla Lynch van construyendo un discurso que en primera instancia -como toda carta de amor (que es la que sería en este caso)- “no pueden menos que construir un discurso cuyos objetivos son seducir al otro, con mayor o menor grado de intencionalidad, consciente o inconscientemente” (Doll, 2000:3), Pero también es claro que este discurso, si bien no se aparta de los modelos construidos socialmente, sí transita entre la oposición, tensión o transgresión a esos modelos (representados en este caso por su entorno próximo). De esta forma, las cartas de Wanda nos muestran la ambigüedad a que da lugar su discurso epistolar, principalmente cuando se trata de no dejar que otros guíen su vida ni menos tomen decisiones por ella o cuando se refiere a la vida social que las personas de su posición están acostumbradas a llevar, teniendo que responder a ciertos patrones de conducta o “deber ser” establecidos para las mujeres de la época que ella si no rechaza, al menos cuestiona:

...cuando ya llegaron al terreno de criticarme mis ideas no aguanté y les dije mis claridades, sin exaltarme pero con tono muy decidido. Llego a la conclusión que nunca nos entenderán esa clase de seres corrientes de trato exquisito social y “*soi disante*” cultura intelectual. Si esa es la intelectualidad, líbreme Dios de ella, prefiero ser demente. Si el *savoir faire* y *savoir vivre* consiste en lo que dicen ellos que me falta, como ser coquetería, caprichos femeninos, etc., que se vayan a la punta del cerro, sé yo demasiado [bien] lo que quiero para perder mi tiempo en inventar misterios para que la persona que me quiere no pierda la ilusión.

Pero por otro lado, y que a nuestro modo de ver es una característica fundamental de toda carta, las cartas que Wanda le escribe a Domingo le permiten mirarse a sí misma, generando un autoconocimiento y una objetivación a través del discurso amoroso, lo cual se traducirá en la imagen que irá construyendo de sí en este discurso y que como señala Doll (2002: 5) debe tomar “dos aspectos interdependientes: la construcción del yo para mí y la construcción del yo para otro”. Para lograr esto, Wanda utilizará estrategias discursivas que darán lugar a variados grados de reflexividad o autorreflexividad del sujeto. Teniendo en vista esto, podemos decir que el yo-sujeto en Wanda resulta ser una imagen más bien negativa y excesivamente sujeta a la autocrítica (incluso en las cosas más triviales), que se sabe y se siente diferente en relación al resto, lo cual permanentemente la hace sentirse sola; de ahí que la presencia de Domingo haya constituido la luz y la confirmación de que en él había encontrado su apoyo: “Puede girar el mundo como molino de feria y moverse el gentío alrededor mío, yo tengo mi centro, mi luz, mi refugio en ti”. Pero al mismo tiempo, Wanda quiere llegar a ser un ideal de mujer, compañera y esposa (para sí y para Domingo) y para esto permanentemente se está comparando con la imagen que tiene de ese otro/destinatario, que constituye el ideal moral, ético y cultural que algún día ella quiere llegar a ser. En ese sentido, Wanda muestra una imagen de sí que continuamente busca la perfección (que encarna en Domingo), pero de alguna manera juega con esta suerte de comparación en lo que creemos es una estrategia de seducción, probablemente no consciente, pero que finalmente cumple ese cometido; lo anterior, creemos sea posible dado que precisamente esa imagen que ella ve llena de imperfecciones es la que cautiva y enamora a Domingo, por lo que esa apelación a llegar ser un día como él o anticiparlo a las debilidades que cree tener pueden ser vistas como una estrategia más para demostrar su admiración y amor hacia él (no teme mostrarse como un ser lleno de imperfecciones pero que busca ser cada día mejor teniendo como luz y guía esa imagen que tiene del ser amado). Por lo tanto, podemos decir que en la construcción de su propia imagen, Wanda asume sin reservas que ésta depende de la potencialidad de la imagen del otro/destinatario que es Domingo y en última instancia de tomar en cuenta la palabra ajena, “lo que determina el tono, el modo y los contenidos del discurso, por lo tanto, la manera de pensar, de sentir y comprenderse a sí mismo y al mundo” (Doll, 2000: 10).

4. Wanda Morla Lynch en París

París es una ciudad de la tierra, en ella no hay hadas ni genios como en los bosques encantados; hay simplemente hombres de todas castas, de todas clases, de todas razas, ideas y religiones. Hay lujo e inconsciencia; hay medios distinguidos donde se ven mujeres bien vestidas, bien pintadas, bien falsas; hay restaurantes de lujo donde las señoras no se niegan a entrar a pesar de que allí mismo los amigos de sus amigos hacen alarde de competencia sentando a su mesa a las demi-mondaines de primer orden. Hay falta de dignidad, cancans de malas lenguas y la vanidad pasea por los salones mientras la

moral, sujetando por las alas al amor, llora en el umbral de las puertas. Ese es el mundo chic que sólo conocemos de referencia.

Y en este siglo donde el triunfo de las máquinas y la velocidad es manifiesta, donde todo corre vertiginosamente, donde todo lo que se dice se grita, donde triunfan los Jazz-Bands de negros americanos, es de cajón que la música tome ritmos locos y saque timbres estridentes (Wanda Morla Lynch, 1900-1926).

Como lo señalamos en el comienzo de esta investigación, usualmente las cartas han sido utilizadas como fuentes documentales y no como un objeto discursivo en sí mismo. Ahora bien, el hecho de que intentemos hacer una aproximación a las cartas privadas de Wanda Morla Lynch desde la perspectiva de un objeto discursivo particular no nos limita a no apreciar su valor como documento histórico en tanto estas cartas dejan al descubierto la voz de una mujer de la elite chilena –en viaje– de comienzos del siglo XX y que tuvo la oportunidad de conocer y apreciar a los referentes culturales de una época.

De esta manera, podemos decir que Wanda fue una mujer privilegiada no solo por las oportunidades sociales y culturales que le brindaba el hecho de pertenecer a una clase social acomodada, sino porque pudo disfrutar de una experiencia tradicionalmente masculina: el viaje. A este respecto:

El viaje corresponde a una de las formas más antiguas de la vida masculina. Siempre son varones los que viajan y dejan un registro de sus desplazamientos. Las mujeres, por el contrario, más bien se advierten estacionadas a ambos polos del periplo varonil: en casa, como la paciente y fiel Penélope; en los lugares extraños, en tanto salvaje fascinación del viajero colonial. En ambos escenarios la mujer resulta objeto, tanto de la seducción que ejerce lo exótico, así como motivo de la nostalgia por el pronto retorno.

Tal como señala el historiador Carlos Sanhueza (2005), por mucho tiempo la mujer estuvo relegada a un segundo plano en relación a la visibilidad y a la preeminencia que tenían los hombres sobre el acto de viajar. En este sentido, no es que las mujeres no viajaran, pero se las solía vincular entre las polaridades de género anteriormente descritas. En el caso de las mujeres de la elite chilena, durante el siglo XIX y comienzos del XX solían viajar como acompañantes de sus maridos (generalmente diplomáticos o militares), en calidad de viudas o bien se insertaban (como hijas) en el llamado *Grand Tour* o viaje de formación que realizaba la gran mayoría de los integrantes de la aristocracia chilena, en lo que era ya una tradición para ellos.

En el caso de Wanda, su viaje se debió a consideraciones familiares en torno a su futuro: querían alejarla de una pena de amor, pero también que conociera el mundo antes de casarse. De esta forma, ella y su madre viajan a Europa y permanecen allí cerca de dos años, estableciendo en París su centro de operaciones, desde donde harán variados viajes a otras ciudades del Viejo Continente. Es ahí en donde Wanda conocerá a múltiples y variados personajes de la intelectualidad europea e hispanoamericana⁵, pero también en donde se empapará del arte y la belleza a través de la visita continua a museos y sobre todo a conciertos.

Claramente, y teniendo en vista el contexto histórico anteriormente descrito, el hecho de emprender este viaje les abría a las mujeres la posibilidad de salir de la estrechez social en que se encontraban en Chile. En el caso de Wanda, es su madre, quien la lleva Europa abriéndole de esta forma las posibilidades del cambio y las potencialidades que como mujer en Chile hubieran quedado estancadas.

De esta manera, el epistolario de Wanda se convertirá en un documento atractivo por cuanto a través de sus páginas podemos sumergirnos en el ambiente cultural –pero sobre todo musical– de una ciudad que era el centro de la intelectualidad de la época⁶. Así, Wanda dará cuenta, a través de agudas opiniones, de lo que ve y oye, sobre todo en lo referente a la vanguardias artísticas y el cambio que supuso ese movimiento para el arte.

Aún así, las luces y el brillo de Europa (y sobre todo de París), no la cegarían. En carta del 10 de

agosto de 1921 dirigida a su hermana Ximena señala:

Prefiero de lejos el 'chiquitismo' estrecho y tonto de nosotros. Si tenemos que soportarlo es mejor elegir el más limpio, el menos depravado. Como tú, cada día siento la mentira en todo, pero en vez de dar un grito de rebeldía empiezo a convencerme de que hay que mentirle a todo el mundo. Mentir en amor, mentir en las ideas, mentir en la conducta. El exterior no merece más que los huesos de los verdaderos sentimientos.

Pero Wanda, lejos de quedarse en la crítica (sobre todo a las convenciones de su círculo social), se nutre lo más que puede de lo que verdaderamente le interesa: la música. De esta forma dice:

...sucede en la música de valor que cada vez que se la oye se descubre varios medios de sentirla; no sé si me explico bien, pero el primer día en el ensayo privado, con toda la atención posible, con la mente en trabajo, una trata de hacerse una idea del todo, a la segunda audición ya es el juego de luz y sombras, planos y relieves, detalles finísimos que van saliendo de a poco, la tercera vez es ya para el placer del espíritu, se oye, se oye y se eleva el pensamiento que vuelve a las ocupaciones materiales como si por mucho tiempo hubiese estado ausente.

Resulta sumamente interesante las opiniones de Wanda respecto a los conciertos a los que asiste, por lo aguda y directa que son sus observaciones. De esta manera señala con respecto al Concert Colonne que dirigía Messenger⁷:

Iberia no me gustó nada. *Leonora*, la N°3, es tan interesante que me absorbió y no puedo decir si la orquesta estuvo a la altura de la obra, lo que me parece difícil. Pero lo que fue de dispararle zanahorias al pobre Messenger fue cuando se metió a dirigir Wagner. No puede usted imaginarse algo más terrible que aquello. Ha sido la única vez que me he alegrado que usted no oiga lo que yo iba oyendo. Mamá estaba tan odiosa como los dos horripilantes cantores. Parsifal gritaba como un estrangulado, cuando Gurnemans le gruñía como Toro Bravo que él era que había muerto al cisne, la orquesta iba por su lado sin convicción y mamá protestaba en crescendo, mientras detrás de nosotras un señor decía: *C' est ça du Wagner?* Concluyó el acto y Messenger cosechó una ovación –yo estaba furiosa. No obstante nos quedamos para oír la Obertura de los Maestros Cantores, pero fue inútil. Nueva ensalada a la que en vez de echarle sal le hubieran echado azúcar de remolacha.

Pero como decíamos, Wanda no es indiferente a la influencia que la modernidad ha traído a la música (por ejemplo, en cuanto a innovaciones compositivas, al uso del dodecafonismo⁸, etc.), a pesar de ser mucho más clásica en sus gustos, lo cual nos habla de una personalidad abierta al influjo de los nuevos tiempos; de esta forma señala:

...por la noche fuimos al concierto ruso del Trocadero...Se ejecutó *Une nuit sur le Mont Chauve* y una parte de la *Kovantchina*, ópera de Mussorgsky, Schérezade de Rimsky-Korsakov, y Petrushka de Stravinsky, esto último me pareció extraordinario, lleno de vida, si se puede decir; lleno de electricidad. Mussorgsky quedaba muy musical, pero al paso lento de los *fiacres* de hace cincuenta años mientras Stravinsky con un ritmo sostenido se muestra digno contemporáneo de las grandes velocidades como ser autos, taxis, *Metropolitain*, aeroplanos y telégrafos sin hilo que comunican desde la Torre Eiffel hasta Londres, Bruselas y Nueva York algunos conciertos importantes...

Por otro lado, Wanda también hace referencia a los músicos a los que tiene oportunidad de acceder dadas sus conexiones sociales, apreciaciones que muchas veces no suelen ser de las mejores: "...los artistas son pesados en los salones..." o bien:

...todo fue empezar Koussevitzky con Stravinsky y la carita burlona del francés [Ravel] suficiente apareció en él y en los otros vejestorios, que se permitían reírse, bostezar, estirar los brazos para desperezarse y por fin salirse uno por uno. ¡Sinvergüenzas!...Me son antipáticos los músicos intransigentes y nacionalistas, más todavía los que hacen música para la patria y hacen la guerra sorda a lo bueno que les viene de fuera, y que sin embargo les es un alimento...

En cuanto al resto de las personalidades que conoce también tiene sus opiniones; por ejemplo de Picasso señala: "Es el adefesio más grande, una especie de *Latour chassé par Livia*, español afrancesado, casado con una Elfie rusa⁹, creador de la pintura más incomprensible". También

Wanda suele hacer observaciones sobre sus compatriotas que encuentra en París: del poeta Vicente Huidobro dirá “tiene un alma infantil y es inteligente en medio de su sincera convicción de sentirse genio”. De la mecenas chilena Eugenia Huici señala: “...Eugenia es el ser más incoherente que he conocido y que se cree el único ser que puede lanzar a los artistas de talento, adefesios muchos de ellos...”

Como podemos ver, Wanda no sólo fue una protagonista de su tiempo, sino que dejó por escrito lo visto y lo vivido, lo que hoy constituye una fuente documental de incalculable valor para los investigadores. Ahora bien, el hecho de poner en evidencia en esta investigación algunas de sus impresiones responde a visibilizar a una parte de la sociedad que históricamente ha sido relegada a un segundo plano, por lo que su mirada sobre hechos que a veces pasan desapercibidos para la generalidad de las personas, en Wanda se hacen un testimonio veraz, y lúcido sobre una época muy interesante y productiva artísticamente y que produjo cambios en todos los niveles de la vida, cuyas consecuencias se aprecian hasta el día de hoy.

Finalmente, podemos señalar que en el caso de Wanda, la oportunidad de realizar este viaje a Europa no sólo le permitió abrirse a nuevas experiencias, así como encontrar a su amado, sino que por sobre todo le permitió verse a sí misma, sus límites y su destino y de esta manera redefinir su rol dentro de la sociedad, sin abandonar por ello su papel tradicional dentro de la misma¹⁰.

5. Conclusión

Hablar de las *Cartas* de Wanda Morla Lynch es adentrarse en el ser íntimo de una joven mujer de la elite chilena de principios del siglo XX, una mujer casi desconocida para la generalidad de las personas y que otros recordarán como la mujer del compositor chileno Domingo Santa Cruz Wilson. Pero a través de estas cartas se nos ha puesto al descubierto la singularidad de una mujer que más que haber sido la esposa ‘de’ fue su compañera en el amplio sentido de la palabra.

Original, extremadamente culta, clara en sus ideas, profundamente espiritual y crítica de su entorno, Wanda se nos ha revelado como una personalidad con una profunda vocación por lo absoluto, lo que la hacía extremadamente crítica consigo misma y con la gente que la rodeaba. Esta misma búsqueda de lo absoluto la llevó a manifestar un fervor por el arte y la belleza en general, así como por la música en particular, elemento de unión con el que sería el destinatario de sus cartas de amor, Domingo Santa Cruz.

Ahora bien, el análisis de su profusa correspondencia con Domingo nos permitió, caracterizar y ejemplificar las características de las cartas privadas, en tanto género discursivo singular en relación al resto de las escrituras autobiográficas, pero por otro –y acá reside su valor principal- nos permitió determinar que el fervor con que escribía estas cartas, más allá de que estuvieran destinadas a conjurar la ausencia del ser amado, residía en que estas eran sentidas como un examen de conciencia que le permitía a su autora verse a sí misma, generando un autoconocimiento, pero también una objetivación de esa imagen que es la que le presentará finalmente al ser amado. Al mismo tiempo, esta construcción del “yo” que realiza Wanda la hará a través de diversas estrategias discursivas que darán lugar a variados grados de auto-reflexividad, lo cual nos permitirá concluir que el emisor del mensaje es al mismo tiempo su primer receptor, ya que como señala Salinas (1967): “surge de entre los renglones su propio reflejo, el doble inequívoco de un momento de su vida interior”, es decir, el conocimiento de sí mismo por medio de la escritura.

Ahora bien, en este epistolario transitamos por variados estados de ánimo de Wanda, por sus cavilaciones, dudas, temores y penas, pero también somos testigos de la realización del amor como un ideal y de la admiración profunda hacia otro ser, lo que lejos de ser o parecer tedioso, nos remite a la más tierna comprensión del amor, como un sentimiento absoluto en que los enamorados dan lo más preciado que tienen: su propia vida.

Pero también, y como lo decíamos, las cartas son una importante fuente de conocimiento, sobre todo por lo complejo que suele ser problematizar sobre la mujer, entendiéndola como sujeto histórico con una mirada, un discurso, una sensibilidad y unos temas que tienen otras complejidades en relación a las de los hombres. En el caso de Wanda, el viaje no sólo le permitió adquirir una vastedad cultural sino que también le permitió conocerse y desarrollar todas sus potencialidades, lo cual queda en evidencia en el relato que realiza sobre su periplo por Europa y el relato que de él hace en sus cartas.

Bibliografía

- Burger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones 62.
- Colomina-Garrigós, L. (2009). El tratamiento metatextual del desamor en tres relatos de *La crueldad de la vida*, de Liliana Heker. *Hipertexto* 10, 63-73.
- Díaz, W. (2013). *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Diccionario de la Real Academia Española* (2001).
- Doll, D. (2000). Las cartas de amor de Gabriela Mistral o el discurso amoroso de una sujeto en fuga. *Revista Signos* 33(47). 11-23. DOI: 10.4067/S0718-09342000000100002
- Doll, D. (2002). La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos. *Revista Signos* 35(51-52), 33-57. DOI: 10.4067/S0718-09342002005100003
- Fernández, C. (2001). Apuntes para una teoría de la carta de amor. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 5, 19-30. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Martínez, L. (2001). Hacia una "lectura textual" de los epistolarios modernos. *Literatura mexicana* 11(1), 257-285.
- Morales, L. (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Morales, L. (2003). *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Pagés-Rangel, R. (1997). *Del dominio público: itinerario de la carta privada*. Amsterdam: Ediciones Rodopi.
- Perrot, M. (1997). *Mujeres en la ciudad*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Salinas, P. (1967). Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar. En P. Salinas, *El Defensor* (pp. 17-113). Madrid: Alianza Editorial.
- Sanhueza, C. (2005). "El problema de mi vida: ¡soy mujer!". Viaje, mujer y sociedad. En Sagredo, R. y Gazmuri, C. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno, de 1840 a 1925. Tomo 2*. Santiago: Taurus.
- Santa Cruz, D. (2008). *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Subercaseaux, P. (1999). *Las Morla. Huellas sobre la arena*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones.

Vicuña, M. (2001). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Editorial Sudamericana.

Violi, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente* 68, 87-99.

Violi, P. (1991). *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Notas

1. Entenderemos por enunciación al “mecanismo que permite articular el sistema lingüístico en un discurso y es por tanto un elemento de mediación entre *langue* y *parole*, que como tal permite imaginar cómo ese sistema social que es la lengua puede estar a cargo de un elemento individual, sin dispersarse en una infinidad de palabras particulares situadas fuera de toda postura científica” (Violi, 1991: 101).

2. Cuando hablamos de carta nos referiremos a la carta privada, diferente en su origen de las cartas públicas por la intención del escribiente. Según Salinas (1967: 39) existiría “una tercera categoría: la carta privada, hecha pública; las correspondencias íntimas, impresas y entregadas al mercado”; lo que Salinas llama también “cartas traicionadas”, pero que no dejan de ser privadas dada la intención primaria de su autor. Véase también Doll (2002).

3. Entre las similares estrategias de comunicación que poseen la carta y una conversación se encuentran (Violi, 1987): 1. La obligación de una respuesta (la carta al ser enviada determina, tal como la apertura de una secuencia conversacional, la respuesta del otro) y 2. La constitución de actos ilocutivos específicos, generando así estrategias de comunicación tal y como sucede en una conversación (*post scriptum*, la pre-clausura conversacional, etc.).

4. Mujer completamente original y vanguardista para su época, siempre familiarizadas con las tendencias culturales de avanzada y con ideas feministas (como por ejemplo el Club de Señoras del cual fue miembro fundante). Su amplio bagaje cultural la llevaría a relacionarse con otros intelectuales de la época, tanto hombres como mujeres igual de originales que ella, lo que permitiría que sus hijos se desarrollaran en un ambiente socio-cultural y político de apertura y de profunda heterogeneidad, entre ellos Blanca Blest, Eugenia Huici de Errázuriz (mecenas de grandes artistas como Pablo Picasso e Igor Stravinsky), Inés Echeverría de Larraín (Iris), Celia Castro, la escultora Rebeca Matte, Alone, el pintor y escritor Pedro Prado, los poetas Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Rafael Alberti y Federico García Lorca, el pianista Claudio Arrau, la bailarina Ana Pavlova, las hermanas Ocampo, Delia del Carril y Arturo Alessandri, etc.; también fue musa del escultor Auguste Rodin, quien le realizó un conocido retrato: Madame Morla Vicuña (1888), el que actualmente se encuentra en el Museo d’Orsay en París.

5. Wanda no sólo estableció relaciones circunstanciales con los grandes artistas de la época, sino también fue musa de algunos de ellos: Sara María Camino (1898-1970), pintora y escritora chilena realizó en París un retrato de Wanda; Mateo Hernández (1884-1949), famoso escultor español realizó -también en París- un retrato en granito de Wanda que hoy se encuentra desaparecido. En Chile, el reconocido compositor Pedro Humberto Allende (1885-1959), le dedicó en 1916 su obra *Miniaturas griegas*, en cuyo manuscrito se podía leer: “Para la señorita Wanda Morla, alma de artista” (Santa Cruz, 2008: 118), por supuesto, su esposo Domingo Santa Cruz (1899-1987) también le dedicó algunas de sus obras.

6. Acá es importante precisar que las cartas, así como también los diarios íntimos suelen ser ligados a los relatos de viaje, tal vez porque comparte con ellos algunas de sus características:

el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado; variedad de contenidos; la posibilidad del autoconocimiento, etc.

7. André Messager (1853-1929), compositor y director de orquesta francés.

8. Es una forma de música atonal, con una técnica de composición en la cual las doce notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, es decir, sujetas a una relación ordenada que no establece jerarquía entre las notas. La música tradicional y popular actual suele ser tonal, y por lo tanto tener una nota de mayor importancia, respecto a la cual se desarrolla una obra.

9. Se trata de la bailarina rusa Olga Koklova, quien en 1919 se convirtió en su esposa.

10. A su llegada a Chile, Wanda y Domingo se dedicarían a hacer resurgir la Sociedad Bach, corporación creada por Domingo en 1917 y que “tendría importancia capital en el desarrollo de la vida musical del país” (Santa Cruz, 2008). Wanda participaría activamente en esta Sociedad, ya sea copiando partituras, escribiendo artículos para los conciertos (bajo el pseudónimo de *Ana Magdalena*¹⁰) y también como una de las Consejeras de la Mesa Directiva que administraba a la Sociedad Bach (1925).