

**Voces veladas en la escritura dedicada a mujeres: la subjetividad en la poesía íntima de Mercedes Marín del Solar**

Carla Chávez Saavedra  
carlachavezsaavedra@gmail.com  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
PUCV/ Chile

**Resumen:**

Este artículo explora la emergencia de la subjetividad femenina en la escritura íntima de la poeta chilena Mercedes Marín del Solar (1804-1866). En un contexto social y político que restringía severamente la participación de las mujeres en la esfera pública y las confinaba al ámbito doméstico, Marín, a través de sus poemas dedicados a otras mujeres letradas como Carmen Caamaño, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosario Orrego, construyó espacios de expresión y agencia. Desde una perspectiva sociocrítica (Cross 2017; Malcuzyński 1996) y considerando la propuesta de "Las tretas del débil" (Ludmer 1985), se analiza cómo Marín desarticula discursos hegemónicos y convierte la aparente modestia o la reorganización de los espacios asignados en una fuente de resistencia. Se demuestra que estos poemas no son meros ecos de las convenciones de la época, sino auténticas maniobras poéticas que resignifican los espacios de sumisión femenina en escenarios de autoafirmación. La investigación concluye que la poética íntima de Marín revela la escritura femenina como un campo fértil para la resistencia y la articulación de subjetividades que desafían los moldes de su tiempo, iluminando estrategias veladas que otras autoras pudieron emplear.

**Palabras clave:** Mercedes Marín del Solar; poesía decimonónica; subjetividad femenina; sociocrítica; tretas del débil

**Veiled Voices in Writing Dedicated to Women: Subjectivity in Mercedes Marín del Solar's Intimate Poetry**

**Abstract:**

This article explores the emergence of female subjectivity in the intimate writings of the Chilean poet Mercedes Marín del Solar (1804-1866). In a social and political context that severely restricted women's participation in the public sphere and confined them to the domestic realm, Marín, through her poems dedicated to other literate women such as Carmen Caamaño, Gertrudis Gómez de Avellaneda, and Rosario Orrego, constructed spaces for expression and agency. From a sociocritical perspective (Cross 2017; Malcuzyński 1996) and considering Josefina Ludmer's (1985) proposal of the "tricks of the weak" (*tretas del débil*), the article analyzes how Marín deconstructs hegemonic discourses and transforms apparent modesty or the reorganization of assigned spaces into a source of resistance. It is demonstrated that these poems are not mere echoes of the era's conventions, but authentic poetic maneuvers that re-signify spaces of female submission into scenarios of self-affirmation. The research concludes that Marín's intimate poetics reveal female writing as a fertile ground for resistance and the articulation of subjectivities that challenge the molds of her time, shedding light on veiled strategies that other authors might have employed.

**Keywords:** Mercedes Marín del Solar; nineteenth-century poetry; female subjectivity; sociocriticism tricks of the weak

**Fecha de recepción:** 16/ 06/ 2025

**Fecha de aceptación:** 14/ 07/ 2025

## **Introducción**

En el siglo XIX en Chile, el restringido y desigual acceso a la educación que se le otorgó a la mujer, el rol impuesto hacia la vida doméstica, la supremacía literaria masculina y la religiosidad doctrinaria redujeron de manera sustancial las posibilidades de las mujeres de la élite para participar en la vida pública y proyectar así sus afectos y subjetividades. Este modelo obedeció al afán homogeneizador y normativo funcional a la conformación de un estado controlador de la sociedad, que maximizase el beneficio económico de la clase dominante (Stuven 2017). A pesar de este modelo de organización, que política e ideológicamente caracterizó a las sociedades decimonónicas hispanoamericanas, algunas mujeres de las nuevas élites fueron progresivamente gestionando prácticas escriturarias, a través de las cuales exhibieron su capital cultural, su formación como lectoras y su conocimiento acerca de las formas literarias de las que disponían. Autoras como Mercedes Marín (1804-1866) y Rosario Orrego (1831-1879) proporcionan ejemplos de cómo algunas mujeres provenientes de las clases dominantes tuvieron o buscaron algunas posibilidades para ocupar ciertos espacios públicos. Ello se advierte en sus textos en los que se puede encontrar el modo en que se apropiaron del ideario de construcción de nación que preocupaba a los letrados/políticos del periodo, ideario que no fue ni homogéneo ni definitivo en cuanto a modelo de organización y representación política, ya que no estuvo exento de tensiones al interior de la élite dominante nacional. En este escenario, las mujeres participaron o, más bien, adscribieron por línea patrilineal o familiar a determinadas posiciones políticas desde las cuales contribuyeron a gestionar demandas para favorecer el acceso de las niñas a la educación, la libertad en las relaciones afectivas y la validación de sus frustraciones e incomodidades.

El trabajo de archivo y compilación ha sido una primera etapa muy necesaria, debido a la intencionada invisibilización de las prácticas letradas de mujeres hasta bien entrado el siglo XX, relevando solo aquellas que resultaron funcionales al modelo letrado masculino. Este desplazamiento sociopolítico se basó en roles diferenciadores de género relacionados con los objetivos de producción, acumulación, aceleración y manipulación de la clase dominante y, también, con las creencias cristianas que se instauraron como representaciones simbólicas controladoras del espacio social y que se trasladaron a Hispanoamérica a través de los procesos y los objetivos de la colonización española. De esta forma, el siglo XIX hispanoamericano, como resultado de estos procesos determinados por el interés capitalista europeo, impulsó a la mujer de élite una determinada modulación de su subjetividad y restringió sus posibilidades al desempeño del rol de buena esposa, procreadora y transmisora de los principios de la fe y la sumisión. Para ello, la educación de la mujer de élite se basó en la disciplina y los preceptos religiosos con el fin de reducir sus posibilidades. La utilidad de esta educación se relacionaba con el papel que debía

desempeñar en el mundo privado como procreadora y soporte de las necesidades familiares que favorecían y garantizaban el bienestar del marido —y del padre, en el caso de las hijas— para su desarrollo en el mundo público (Hurtado 2012). Así, la agencia de estas mujeres, más allá del espacio doméstico quedaba controlada por el modelo de familia, orientado a la formación de esposas, hijas, hermanas o religiosas subyugadas a la voluntad masculina y a la estructura social.

De este modo, el espacio doméstico y el espacio público se conformaron como dos esferas separadas, quedando el primero distanciado de lo público y desprovisto de política, así como de enunciados de valor universal o interés general (Segato 2016). Esta separación impidió que las actividades y experiencias de las mujeres en el hogar fueran reconocidas como políticamente relevantes o de interés general, reforzando así la invisibilidad de las contribuciones femeninas al desarrollo social y político. Por lo tanto, la lectura de textos escritos por mujeres de élite en este tiempo y espacio puede entregar otras perspectivas respecto al impacto del adoctrinamiento detrás de las estructuras sociales dominantes.

La escritura influyó de manera importante en el tipo de sociedad que se deseaba y que convenía a determinados grupos de poder en distintos momentos históricos de la humanidad. Por una parte, fue el instrumento para diseñar documentos controlados por el Estado y la Iglesia que imprimieron el papel de cada clase para hacer funcionar la economía y poner en circulación el ideario nacional que definiría a los actores sociales; por otra, para los que no tenían acceso a la educación, la recepción de los textos leídos en voz alta fue la forma de participar —de manera precaria— a pesar de las censuras y manipulaciones de los lectores que daban a conocer esos textos. De esta forma, la circulación de ideas, difundidas a través de la prensa, y de manera muy restringida a través de libros, se materializaba bajo el formato de manuales de comportamiento, textos de corte religioso, crónicas, relatos, avisos publicitarios, descripciones de viajes y también de elementos de ficción como novelas de folletín, poemas o historias, los cuales sirvieron para la difusión de los principios moralizantes del complejo y anhelado orden político, social y cultural posterior a la independencia. Asimismo, estas formas impresas fueron las primeras en delinear las manifestaciones de la literatura nacional. La circulación de estas obras aumentó su regularidad a partir de la importación e instalación de la imprenta, lo que favoreció la difusión de textos seculares en el Chile de las primeras décadas del siglo XIX.

En Chile, las denominadas “Mujeres de la Independencia” jugaron un papel importante como compañeras de los patriotas que necesitaban instituir el hogar republicano y lograr las alianzas políticas más convenientes, lo que incluía los matrimonios en el espacio de los salones. León (1960) señala que los salones con presencia activa de las mujeres se habrían iniciado con María Luisa Estirripa, esposa del gobernador Guzmán que llegó a Chile en 1802. María Luisa abrió los salones del Palacio de los Presidentes, donde se realizaban las audiencias reales,

reemplazó los braseros por la primera chimenea y recibió a sus invitados imitando a los salones de Madrid y París, lo que representó el punto de partida de una oportunidad concreta para las mujeres que antes estaban encerradas en las casas coloniales, ajenas a las conversaciones de sus esposos. Los salones se convirtieron en trincheras políticas, en las que se fue dando forma a la idea de la Patria. Otro ejemplo del papel de las mujeres, durante el periodo de Independencia, fue doña Luisa Recabarren, esposa de José Gaspar Marín y madre de la poeta Mercedes Marín. Además de sus reconocidas reuniones de salón estuvo a cargo de mantener correspondencia con José Miguel Carrera, mientras su esposo estuvo exiliado en Mendoza, lo que permitió a los patriotas contar con información clave durante este convulsionado tiempo (León 1960: 25-26).

De esta forma, la relación con la lectura, el conocimiento de idiomas y las oportunidades brindadas permitieron a estas mujeres poner en circulación en el espacio público letrado sus ideas, no solo sobre los principios republicanos sino también sobre subjetividades y resistencias en relación al campo de oportunidades de desarrollo del pensamiento como madres y esposas. Para esto emplean estrategias discursivas que las posicionan como subalternas con voz frente al discurso hegemónico (Stuven 2017).

Planteo como hipótesis que las construcciones poéticas de Mercedes Marín no solo articulan y expresan subjetividades femeninas del siglo XIX, sino que también revelan paradojas significativas entre su obra literaria y sus roles tradicionales como madre y esposa. Joyce Contreras publicó en 2015 *Mercedes Marín del Solar (1804-1866) Obras reunidas*, compilación que aporta datos biográficos claves para ubicar a la autora como un aporte a la historia de la mujer escritora latinoamericana. Además, entrega una primera aproximación a una clasificación temática de sus poemas en seis áreas: patrióticos, religiosos/piadosos/caritativos, de asunto familiar y maternal, de amistad y temáticas íntimas, de asuntos ilustrados y misceláneos. Esta publicación también incluye los trabajos en prosa (manuales de estudio y biografías), cartas, artículos y otros documentos de Marín. Este trabajo contribuye como fuente desde la que se pueden explorar los espacios de la nación, tanto los referidos al territorio como a la vida interior; la maternidad como una función clave en la consolidación de la familia republicana, la vida religiosa con la confianza en el poder de Dios y, también, la subjetividad de la mujer que se expresa en su visión de la amistad y el gusto por la expresión artística, como, por ejemplo, el interés de Marín por la ópera.

En 2017, Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa publicaron *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Este trabajo presenta a Mercedes Marín, Carmen Arriagada, Rosario Orrego, Lucrecia Undurraga, Maipina de la Barra, Martina Barros y Amelia Solar en torno a sus incursiones en lo público a través de escrituras más liminales entre lo público y lo privado como las cartas de Arriagada, los poemas de

Marín o, en espacios de corte público como el periodismo, en el que Orrego, Undurraga y de la Barra actuaron como corresponsales, conferencistas o cronistas. En el prólogo de este libro, las autoras se refieren a las dificultades para las mujeres letradas que decidían probar la pluma:

El hecho de haber escrito [estas mujeres de elite] en un contexto hostil a la presencia femenina en las letras; haber sido contemporáneas de grandes intelectuales masculinos cuyas luces opacaron estos primeros destellos escriturales; no haber satisfecho los requerimientos estéticos de una crítica masculina que, desentendiéndose totalmente de su posición privilegiada, les exigía adecuarse a formatos que requerían un nivel de iniciación que a ellas se les negaba (2017: 12-13).

Respecto a la educación que recibían las mujeres en la primera mitad del siglo XIX, Edda Hurtado, en “Intelectuales tradicionales, educación de mujeres y maternidad republicana en los albores del siglo XIX en Chile” (2012), analiza dos manuales pedagógicos de ese momento, que eran documentos guía para la educación de las niñas, que luego serán las futuras madres y de las que no se esperaba que participaran en lo público. Hurtado señala que el rol de las madres como educadoras en el espacio del hogar es el ideal que predominó, lo que contribuyó a la formación de la mujer con avances en ciertas áreas, como el aprendizaje de la geografía, la historia, la música y el dibujo y no solo lo relacionado específicamente con el rol de madre republicana:

La disciplina que sugiere [el manual] en relación a las materias y áreas que la niña debía conocer constituye el deseo de un modelo pedagógico que le permitiera refinar sus capacidades de abstracción, por ejemplo, a través de los conocimientos de geografía, de la explicación del sistema planetario y la iniciación en el estudio de la historia antigua (132).

El otro manual analizado por Hurtado es la traducción de Minvielle a un texto publicado en Francia en 1845. Esta traducción contó con el respaldo de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile como un insumo necesario para introducir, en los lectores, los hábitos y las costumbres que debía desarrollar la mujer moderna representante del ideal republicano del orden y la obediencia. En este artículo se aprecia la tensión entre la normatividad del género y la aspiración intelectual de las mujeres, lo que ha ido avanzando, pero se mantiene aún en el presente.

En su texto “Manual de estudios para una niña”, Marín muestra altas expectativas para la formación de las futuras mujeres, sin modificar en los primeros años la educación moral y religiosa como punto de partida que entrega las herramientas que necesitarán para cumplir su rol de esposas y madres. Como señala Amunátegui (1892), Marín también mencionó esta necesidad de ampliar los estudios que recibía una mujer en un discurso que pronunció en una ceremonia de premiación en una escuela para niñas. Esto muestra que la autora, ya en la primera mitad del XIX,

veía la necesidad de entregar más herramientas a la mujer para que pudiera contribuir en el progreso de la nación.

### **Las “Tretas del débil”**

El concepto de *las tretas del débil*, como lo define Josefina Ludmer (1985), refiere a estrategias que permiten a las mujeres negociar su posición dentro de un sistema patriarcal mediante tácticas que no confrontan directamente las restricciones, sino que las reorganizan y resignifican. Ludmer identifica tres grandes tretas: la separación entre el campo del saber y el campo del decir, la reorganización del saber en función del no decir, y la resignificación de los espacios asignados.

La primera treta, la separación entre el campo del saber y el campo del decir, implica que las mujeres "no saben decir", o al menos lo aparentan, cuando en realidad no es así. En la poesía de Marín, este fenómeno se manifiesta de varias formas, una de ellas es el miedo. Ahmed señala que “el miedo envuelve a los cuerpos” (2014: 106), lo que limita lo que las mujeres pueden expresar abiertamente. La poesía de Marín se puede interpretar como una forma de desafiar al miedo que se imponía a los cuerpos femeninos, al considerar otras temáticas que no eran propias de las mujeres desde un espacio permitido, como era la figura de la intelectual de elite.

La segunda treta, la reorganización del campo del saber en función del no decir, redefine el silencio como una fuente de poder. Ludmer (1985) señala que, aunque las mujeres no expresen abiertamente lo que saben, el silencio y el callar se convierten en estrategias que les otorgan una posición segura desde la cual reflexionar y organizar sus pensamientos. Como ejemplo podemos citar el poema “A la Sra. doña Gertrudis G. de Avellaneda” (1857), en donde Marín establece un diálogo implícito con la poeta cubana y construye una alabanza para reflexionar sobre el reconocimiento femenino en el ámbito literario. Aunque Marín no envió este poema a la poeta cubana, la reorganización del saber se produce en este espacio liminar de lo no-dicho, donde la autora expresa una admiración que también es un anhelo de conexión y validación entre mujeres escritoras.

La tercera treta, la resignificación de los espacios asignados, transforma los lugares tradicionalmente vinculados a la sumisión femenina —el hogar, el cuerpo, el silencio— en espacios de producción poética y resistencia. Según Ludmer : "desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él " (1985: 53).

Estas estrategias tensionan las interpretaciones previas al evidenciar que Marín no solo respondió a las restricciones de su época, sino que abordó temáticas que excedieron los espacios seguros mediante tácticas que cuestionan las normativas hegemónicas de género. Las “tretas del débil”, al operar en la intersección entre lo visible y lo no visible, amplían la comprensión de sus

obras como espacios de resistencia en el contexto del siglo XIX. Así lo indica también Contreras al referirse a la carta que le envía Mercedes Marín a Juan María Gutiérrez respecto a su aparición en la antología *América Poética*: "(...) la carta a Juan María Gutiérrez nos revela de manera paradigmática este tipo de contradicciones: si bien ella se imagina y representa a sí misma como una sujeto austera, discreta, sin mayores pretensiones intelectuales, paradójicamente igual decide enviarle sus poemas al escritor y crítico argentino con el propósito de ser publicados" (2015: 49). De esta forma, el análisis de sus poemas y su circulación permiten ver una dimensión escondida, pero presente que la autora parece haber manejado de manera hábil y acorde a su situación como mujer letrada de élite.

Desde la perspectiva sociocrítica, se puede realizar un análisis profundo de la relación entre el texto y el contexto al abordar cómo las estructuras discursivas reflejan y, a la vez, desafían las estructuras de poder en las que se insertan. Según Pierre Zima en el *Manual de Sociocrítica*, uno de los conceptos centrales de este enfoque es el de *ideosema*, el cual hace referencia a las "representaciones simbólicas que subyacen en el discurso literario y que están determinadas por las estructuras ideológicas de una época" (2013: 23). Este concepto resulta fundamental para el presente análisis, ya que permite identificar las tensiones ideológicas en los discursos y los significados relacionados con la construcción de la subjetividad femenina. La sociocrítica permite analizar cómo los discursos literarios establecen, y a la vez configuran, estructuras sociales e intereses de diversos grupos en una época determinada. Dentro de este enfoque, los textos literarios no sólo comunican ideas o valores, sino que actúan como espacios de representación de las tensiones y dinámicas entre los distintos grupos. En este sentido, el concepto de sociolecto alude a cómo el lenguaje literario se convierte en un reflejo de pertenencias y posiciones sociales específicas. Zima señala que el sociolecto "substituye al de enunciado (Bajtín/Volóshinov), se trata de un lenguaje ideológico que articula, en los planos lexical, semántico y sintáctico, intereses colectivos particulares" (2013: 177). Este lenguaje ideológico se pondría en práctica en el discurso. Es importante considerar que: "Los diferentes grupos articulan sus intereses políticos, jurídicos, históricos, literarios o científicos narrando la realidad de maneras diversas, a menudo contradictorias" (182). El autor también considera relevante la concepción de intertextualidad para la perspectiva sociológica del texto, ya que al preguntarse por la visión de mundo que expresa un texto se cae en conceptos que se denominan "vagos", tales como "conciencia" o "perspectiva" porque la posibilidad de comprobarlos empíricamente es muy baja. Por este motivo, recomienda situar el texto en un momento sociolingüístico particular, ya que la interrelación de sociolectos y discursos dará forma a una estructura literaria particular.

Por su parte, Malcuzyński propone una distinción crucial entre la sociocrítica y la sociología literaria, destacando la importancia de revalorizar el interior del texto: "la sociocrítica

afirma que el autor o la autora no es jamás enteramente 'dueño' de su discurso" (1996: 24), debido al carácter funcional y dinámico del texto bajo las condicionantes de las instancias de escritura y lectura. También la investigadora retoma el concepto *ideosema* (Cros 1992) que es el "fenómeno textual que intercepta lo ideológico y lo semiótico, que produce o reproduce las diversas interacciones entre los diferentes discursos coexistentes en una misma instancia social dada" (32) el cual inserta una hermenéutica que se desprende de la problemática del género para lograr la toma de posición del sujeto femenino, tarea que considera especialmente compleja. Cros (1992), específicamente, define el *ideosema* como una relación dinámica entre articuladores semióticos y articuladores discursivos. Estos *ideosemas* son puntos de origen de estructuración en un texto que actúan sobre el material lingüístico y cultural, transformándolo, desplazándolo y reestructurándolo. Los *ideosemas* no tienen contenido semántico en sí mismos, pero sí potencian el proceso de semantización lo que genera fenómenos textuales diversos según cómo se articulen entre ellos y con las categorías textuales sobre las cuales operan.

En el texto poético, la forma es fundamental entre las opciones que maneja el autor para sus prácticas discursivas y la configuración de los *ideosemas*. Paz (1994) plantea que la relación entre las palabras, los sonidos y los colores en el poema crea un espacio de ambigüedad y silencio cargado de significado. Este silencio, lejos de ser vacío, representa una rica fuente de significados potenciales:

Las diferencias entre palabra, sonido y color han hecho dudar de la unidad esencial de las artes. El poema está hecho de palabras, seres equívocos que si son color y sonido son también significado; el cuadro y la sonata están compuestos de elementos más simples: formas, notas y colores que nada significan en sí. Las artes plásticas y sonoras parten de la no significación; el poema, organismo anfibio, de la palabra, ser significante (57).

El significado, desde esta perspectiva, no se limita al discurso verbal, sino que se extiende a otras manifestaciones artísticas y emocionales. Para Paz en el universo poético, "colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla [...] Pintar algo de negro era como decir o invocar todas estas representaciones" (1994: 58). Esta idea sugiere que el poema, como organismo anfibio, se sitúa en una tensión constante entre el mundo de la significación explícita de sus versos las fuerzas latentes que lo rodean, donde los elementos sensoriales –como el color y el sonido– no solo acompañan el lenguaje verbal, sino que lo amplifican y transforman. De esta forma, los *ideosemas* que se pueden identificar en el texto poético pueden estar envueltos no solo en las tretas de Ludmer sino, a la vez, en el juego de los elementos sensoriales.

**Mercedes Marín del Solar**

Mercedes Marín vivió de manera cercana la instalación de la república en Chile. Su padre, Gaspar Marín, secretario de la Primera Junta de Gobierno, por motivos políticos vivió un tiempo en el exilio en Argentina y también en la ciudad de Coquimbo, mientras su madre, Luisa Recabarren, se hizo cargo de la familia. Marín dedicó su poesía a figuras políticas, autoridades religiosas, poetas, músicos, cantantes y ciudadanos destacados, lo que se enmarca en su rol como poeta de ocasión. Sin embargo, también escribió de manera íntima y, según la clasificación de Contreras (2015), dedicó sus poemas a otras mujeres o amistades y familiares por alguna situación especial. Los tres poemas seleccionados<sup>1</sup> para este propósito son: "A Carmen Caamaño" (1856), "A la Sra. doña Gertrudis G. de Avellaneda" (1860, *Revista del Pacífico*) y "A la autora del bello soneto suscrito 'Una madre'" (1860, *Revista del Pacífico*). La autora, , mediante el uso de recursos literarios y la construcción de una voz lírica compleja, logra desafiar los roles de género predominantes, reconfigurando el campo del saber y del decir (Ludmer, 1985) y creando un espacio de expresión femenina que subvierte las expectativas de su época.

### **"A Carmen Caamaño"<sup>2</sup>**

La métrica regular y la rima consonante proporcionan un ritmo solemne que sugiere una contemplación serena pero crítica por parte de la hablante poética. En este poema se mezcla el afecto por Carmen con una inquietud más profunda sobre la posición de la mujer y las oportunidades que se le niegan. La forma del poema, cuidadosamente estructurada, refleja el intento de controlar y expresar de manera ordenada los pensamientos y emociones que surgen en relación con la joven y con el entorno idealizado de Guayaquil.

Este poema comienza con una introducción en la que Marín reconoce el pedido de Carmen para que le escriba algo en su álbum<sup>3</sup>: "Para tu álbum, bella niña, / me pides un pensamiento" (vv. 1-2). Luego, Marín escoge un tono modesto al afirmar que su "débil talento" (v. 3) no es constante ni feliz, de esta forma, establece una actitud humilde ante el pedido. Esta referencia a su propio talento como débil puede interpretarse como una primera señal de las limitaciones que siente, no sólo en cuanto a su capacidad creativa, sino también como una reflexión sobre las restricciones que la sociedad impone a las mujeres. Por otra parte, se puede considerar como la treta de decir que no sabe (Ludmer, 1985). Así, Marín abre un espacio de indeterminación que puede llevar a una exploración más libre y subjetiva, donde se da prioridad a

---

<sup>1</sup>Se utilizaron las versiones que aparecen en la compilación de Joyce Contreras (2015) para este análisis.

<sup>2</sup> Poeta ecuatoriana que estuvo de paso por Chile durante la década de 1860 y que sostenía una amistad con Mercedes Marín.

<sup>3</sup>El álbum, un artefacto propio de la esfera femenina, permitía registrar el mundo desde una perspectiva femenina. Peña señala que "el álbum de amistad configuraba un mosaico de creaciones, una suerte de galería portátil de un pequeño círculo social que se espejaba, se proyectaba y se leía" (2017: 72).



las emociones, la intuición y el espacio personal. El uso del hipérbaton en "cual si mi débil talento fuera/ constante y feliz" (vv. 3-4) subraya una supuesta debilidad para reordenar el lenguaje de una manera que enfatiza la inconstancia que pretende proyectar acerca de sí misma. Esta inversión sintáctica contribuye al tono reflexivo que prepara el terreno para un ofrecimiento más sincero y afectuoso. Marín sugiere que lo más adecuado sería expresar su afección por Carmen: "Mejor pudiera ofrecerte / una muestra de afección" (vv. 5-6). Esta relación se define aquí no por un elogio formal, sino por un lazo emocional. La exclamación "ni deja de darme susto" (v. 10) expresa una mezcla de admiración y timidez ante Carmen, lo que refuerza la admiración que Marín siente por la joven. La amistad es un *ideosema* central en el poema, y la rima cerrada refuerza esta cercanía afectiva, mientras que la referencia "Guayaquil" (v. 12) cierra la primera parte del poema con una alusión al origen exótico de Carmen, que ya desde este momento comienza a idealizarse. El siguiente momento introduce una importante reflexión sobre el lugar de origen de Carmen; la hablante lírica lamenta no haber nacido en esa tierra y se pregunta: "¿Por qué no nací en la zona / inspiradora y ardiente?" (vv. 13-14). El uso de preguntas retóricas continúa entre los versos 17 y 20, lo que refuerza el tono de insatisfacción, ya que la hablante parece imaginar un destino distinto si hubiera nacido en ese lugar que describe como un paraíso. Esta idealización del paisaje de Guayaquil, con imágenes como "rosas" y "piñas olorosas" (vv. 18 y 19), contribuye a la creación de un espacio exótico y fértil, donde la mente puede "fulgurar bajo un cielo de zafir" (vv. 15-16). La prosopopeya de la mente "fulgurante" bajo el cielo sugiere que este lugar tiene una capacidad especial para inspirar, algo que Marín siente que le falta en su propio entorno. Este contraste entre Guayaquil y su realidad establece un anhelo de escape, una frustración con las limitaciones de su situación como mujer en su patria, donde al parecer no encuentra las mismas oportunidades para desarrollarse intelectual o artísticamente. Es llamativo el posicionamiento de la hablante lírica en este poema íntimo, ya que en los poemas de tipo patriótico Marín crea una hablante que se siente orgullosa de su tierra, su geografía y riqueza como lo expresa en "Canto a la patria":

cubrió el hermoso suelo que pisamos;  
de primitivos bosques la espesura  
le llenaban tan solo: crudas fieras  
en los antros rugían, y los Andes,  
esos colosos, de los tiempos hijos,  
en su nevada cumbre,  
reflejaban del sol la clara lumbre,  
inmóviles y eternos  
en su base de plata y oro fijos.  
(vv. 16-25)

El *ideosema* de nación en este poema de Marín es de un espacio de admiración, indómito y potencialmente rico. Este sentimiento contrasta notablemente con la añoranza expresada en "A Carmen Caamaño", donde la hablante lírica anhela haber nacido en la "zona inspiradora y ardiente" de Guayaquil, un lugar idealizado con "rosas" y "piñas olorosas" (vv. 13-19), donde la mente "fulgaría bajo un cielo de zafir" (vv. 15-16). Mientras que en "Canto a la patria" el territorio chileno se presenta con una grandiosidad inherente y casi mineral, en el poema a Caamaño, la hablante percibe su propio entorno como carente de la inspiración y la fertilidad que atribuye a la geografía ecuatoriana. Esta diferencia subraya una tensión en la subjetividad de Marín: por un lado, un orgullo patriótico arraigado en la robustez y el potencial de su tierra natal; por otro, un anhelo de evasión hacia espacios percibidos como más propicios para el desarrollo intelectual y la expresión artística femenina, revelando que su admiración por la patria convivía con una conciencia de las limitaciones impuestas a su género en el contexto chileno de la época.

En el poema dedicado a Caamaño, el cambio de tono es notable cuando Marín decide no seguir el patrón típico de los elogios superficiales: "No te he de llamar hermosa, /ni hechicera, ni agraciada" (vv. 33-34), afirma una crítica a los halagos convencionales que las jóvenes suelen recibir. La ironía aparece en los versos siguientes, donde Marín imita los clichés románticos: "Y al ver tus ojos de estrella / y esa celestial sonrisa / como perfumada brisa, / te creo celeste hurí" (vv. 41-44). Esta exageración, que en otro contexto podría sonar sincera, aquí es una parodia del tipo de elogios que se les ofrecen a las mujeres jóvenes, lo que parece un acto de ruptura con el silencio en el que las mujeres aparentan creer en esos halagos. Al denunciar este tipo de elogios como "falsos y arteros" (v. 59), la hablante lírica es directa al expresar el contraste entre lo dulces que pueden parecer estos halagos y la amargura que en realidad esconden. Este fragmento del poema refuerza su advertencia a Carmen sobre los peligros de los halagos vacíos, posicionando a la hablante como una figura protectora, consciente de las limitaciones y trampas a las que se enfrentan las mujeres jóvenes en su sociedad. En estos versos la autora rompe las "tretas del débil" antes utilizadas, pues es directa y explícita al decir que esos elogios, que de manera frecuente recibían las mujeres, eran la entrada para adherir a la dominación masculina, que, en este poema parece tener una connotación limitante y opresora. La advertencia de Marín, entonces, puede entenderse como una extensión de este tipo de agencia: a través del consejo afectuoso, la poeta no solo refuerza los lazos femeninos, sino que también posiciona a Carmen como una figura activa que debe resistir las superficialidades impuestas por un sistema patriarcal. En este contexto, el miedo descrito por Ahmed (2014) funciona no solo como un afecto que separa cuerpos, sino también como un vínculo que une a las mujeres en una experiencia compartida de vulnerabilidad y resistencia. Este miedo al engaño y al juicio social subyace en la advertencia de Marín, quien transforma la despedida en una afirmación de agencia femenina y en una resistencia implícita a

los discursos hegemónicos que intentan limitar las posibilidades de las mujeres dentro y fuera de sus espacios nacionales.

A medida que el poema se aproxima a su cierre, la hablante lírica reconoce que, en realidad, Carmen no necesita de sus consejos, ya que posee tanto "inteligencia y cordura / a la par de su hermosura" (vv. 74-75). La anadiplosis en los versos finales "y saludo las riberas / del undoso Guayaquil" (vv. 71-72) refuerza el vínculo entre Carmen y su patria, creando un eco entre la naturaleza exótica de Guayaquil y la joven misma, a la que Marín ve como una extensión de ese lugar idealizado. Este final plantea el respeto que Marín tiene por Carmen, no solo por su belleza, sino también por su capacidad intelectual y moral. A través de este reconocimiento, el poema vuelve a conectar el *ideosema* del afecto con el anhelo no solo por un espacio geográfico, sino por un ideal de libertad y plenitud que Marín parece buscar en Carmen y en el paisaje paradisíaco de Guayaquil.

A través de figuras retóricas como el hipérbaton, las preguntas retóricas, la ironía y las metáforas del paisaje, Marín expresa tanto su anhelo por un espacio de libertad creativa como su preocupación por el futuro de Carmen. El ideal de Guayaquil como un lugar de inspiración y belleza contrasta con su propia realidad y parece desear mayores oportunidades para su desarrollo personal y artístico. El poema, desde esta perspectiva, combina afecto, advertencia y reflexión, ofreciendo la tensión de Marín como mujer y como intelectual.

#### **"A la Sra. doña Gertrudis G. de Avellaneda"<sup>4</sup>**

Este soneto está compuesto por catorce versos endecasílabos con rima consonante. Marín opta por un tono solemne y elevado acorde para un homenaje a una de las figuras más destacadas de la poesía de habla hispana, Gertrudis Gómez de Avellaneda. La métrica regular y la rima abrazada en los dos primeros cuartetos refuerzan el sentimiento de respeto y admiración por la poeta cubana, mientras que los tercetos finales, con su cambio de rima, preparan el terreno para una reflexión más íntima y trascendental. La estructura propia del soneto contribuye a crear un ritmo pausado, que transmite la serenidad de la admiración profunda que Marín siente, pero también le permite

---

<sup>4</sup>La escritora nació en Puerto Príncipe el 23 de marzo de 1814; su padre fue un comandante de marina español y su madre perteneció a una posicionada y rica familia cubana. La familia responsabilizó a su madre por la educación novelesca que le había dado. Gómez de Avellaneda se salva de un primer matrimonio y poco tiempo después la familia parte rumbo a España, a la tierra de su padrastro, ya que su madre se había vuelto a casar, luego de quedar viuda. Gómez de Avellaneda continuó mostrando un carácter no convencional, que entraba en conflicto con los roles sociales predominantes, lo que se fue plasmando en su obra literaria que estuvo permeada por sus vivencias y las relaciones que fue estableciendo en las ciudades en las que vivió y las influencias de otras obras a las que accedió y las posibilidades que tuvo para publicar; por ejemplo, en 1841 Juan Nicasio Gallego le abre las puertas para la publicación de sus *Poesías* y también de su primera obra narrativa, *Sab.*

integrar elementos más complejos, como la distancia que las separa y la reflexión sobre la eternidad.

Al inicio del poema se encuentra una exclamación que exalta a Gómez de Avellaneda como una figura sublime: "Musa sublime, en cuya frente pura / el lauro de Corina reverdece" (vv. 1-2). En estos primeros versos, Marín utiliza una metáfora para describir a la homenajeadora como una musa cuyo genio poético se compara con el laurel de Corina, la poetisa griega clásica. Esta alusión no es casual; al evocar a Corina, Marín sitúa este homenaje en la tradición de las grandes mujeres poetas de la historia, una estrategia que refuerza su admiración. Al mismo tiempo, crea un puente entre el pasado literario y el presente, al reafirmar que la autora cubana es una heredera de esa estirpe de poetas excepcionales. La referencia a Corina funciona también como una hipérbole, pues parece trascender las barreras del tiempo. En los siguientes versos, la comparación se expande: "y en cuyo noble corazón parece / que revive de Safo la ternura" (vv. 3-4). Aquí, Marín evoca a Safo, otra figura clave en la tradición de mujeres poetas, cuyo legado literario está asociado a la expresión emocional y la intensidad afectiva. La metáfora de la ternura de Safo que revive en el corazón de Gómez de Avellaneda no solo refuerza su carácter sublime, sino que sugiere una conexión emocional y artística que Marín aspira a compartir con ella. Entre las paradojas que encontramos en la poesía de Marín, cabe recordar que la misma autora respondió a don Hipólito Belmontt en 1860 a través de las páginas del periódico *El Mosaico* que el epíteto de Safo a ella le pesaba: "En pobres consonancias, me atraviesa el ver que en ellas logro poco acierto, y este nombre de Safo mucho pesa". Al parecer, las alusiones para su figura pública y su figura íntima estaban dibujadas de manera intencionada, ya que si bien la poeta griega formó parte de sus lecturas y simboliza en ella ternura, como lo señala en el poema dedicado a Gómez de Avellaneda, no le acomoda que un otro, en este caso Belmontt, la relacione con Safo y decide que esto quede claro también por un medio escrito y público.

En "A la Sra. Doña Gertrudis G. de Avellaneda", se advierte la estrategia de posicionar a su hablante lírica como una admiradora frente a una gran figura, pero al mismo tiempo se alinea con esos mismos referentes literarios, ya que se lamenta de haber nacido lejos del estro divino de la poeta cubana. A medida que el poema avanza, Marín describe el efecto de la poesía de Gómez de Avellaneda sobre ella: "Al oír de tus versos la dulzura, / aura suave que las flores mece, / el alma enajenada se embebece / y recibe en su ser nueva frescura" (vv. 5-8). Estos versos están llenos de imágenes sensoriales que enfatizan la fuerza de la poesía de Gómez de Avellaneda, comparándola con un "aura suave" que mece las flores. Aquí, el uso de una sinestesia, donde la dulzura de los versos se siente como una brisa suave, contribuye a transmitir el impacto directo que tiene en el alma de Marín, dándole frescura y vitalidad. Este efecto de la poesía en el ser es casi místico, lo que subraya aún más la naturaleza idealizada de Gómez de Avellaneda como una figura que trasciende

lo terrenal. Sin embargo, en los tercetos finales, el tono cambia hacia un lamento más personal. Marín introduce el tema de la distancia entre ambas: "¿Por qué lejos de ti quiso el destino / colocarme al nacer, cual si mi suerte / fuera solo admirar tu estro divino?" (vv. 9-11). Aquí, el destino es presentado como una fuerza que ha separado a Marín de su musa ideal, y la distancia geográfica parece convertirse en una metáfora de la distancia emocional y artística que siente. Este lamento refuerza la antítesis entre el deseo de proximidad (tanto en términos geográficos como de reconocimiento literario) y la imposibilidad de alcanzarlo. El uso de la pregunta retórica en el verso 9 acentúa este sentimiento de impotencia frente a un destino que parece cruel al haberlas mantenido separadas. En los dos últimos versos, Marín busca una solución trascendental para superar esta distancia: "¡Ah! Pero hay una vida tras la muerte, / del genio y la virtud brillante esfera, / y allí con Dios mi corazón te espera" (vv. 12-14). Estos versos finales introducen una dimensión metafísica, donde Marín proyecta una futura reunión con Gómez de Avellaneda en una "esfera brillante" de genio y virtud, más allá de la vida terrenal. Este símbolo de la "esfera brillante" evoca un espacio celestial donde los grandes espíritus se encuentran, una especie de paraíso literario al que ambas pertenecen. Al mismo tiempo, estos versos revelan un acto de autoafirmación, ya que Marín, al imaginar esta reunión en el más allá, se posiciona en el mismo plano de excelencia poética. Este es el punto en el que la hipótesis de la "treta del débil" se manifiesta con mayor claridad, ya que, al proyectar su reconocimiento en la esfera divina, Marín se asegura un lugar entre las grandes poetisas, lo que sugiere que su modestia es solo un velo detrás del cual oculta su propia grandeza.

#### **"A la autora del bello soneto suscrito 'Una madre'"**

Este poema se presenta como un homenaje a Rosario Orrego<sup>5</sup> por su talento poético y por su capacidad para expresar emociones profundas en relación con el soneto "Una madre". Marín intenta establecer una conexión intelectual y emocional entre ellas a través de este poema; la voz poética de este soneto utiliza al inicio el epíteto "encantadora" (v. 1). Esto destaca el poder de la poesía de Orrego para llegar al corazón y al oído de sus lectoras y lectores. Al referirse a la "voz sonora", Marín subraya tanto la claridad como la musicalidad inherente en su obra, lo que sugiere que Orrego ha logrado un equilibrio entre el contenido emocional y la forma poética. El uso de imágenes naturales en el poema se hace simbólico, ya que Marín compara a Orrego con un "pimpollo enrojecido" (v. 6), una flor joven y hermosa, cuyo perfume "enamora" (v. 8). Esta

---

<sup>5</sup>Orrego explora la complejidad de los roles de madre, esposa e hija, y se atreve a introducir temas poco tratados como las crisis de salud mental y la caridad, diferenciándose así de la narrativa más simplista y moralista típica del folletín decimonónico (Valdés 142). Así, la autora no solo refleja la realidad social de su tiempo, sino que también abre un espacio para la crítica y el diálogo sobre las limitaciones y posibilidades de los roles de género en la nascente República.

metáfora floral no solo resalta la delicadeza y el talento emergente de Orrego, sino que también sugiere que su poesía es capaz de cautivar a aquellos que la encuentran. Aquí, Marín conecta la figura de Orrego con la naturaleza, y, de esta forma, resalta el poder orgánico de la creación literaria. La referencia al "velo blanco" (v. 9) añade otra capa de interpretación, en la que Marín resalta la modestia de poeta, valor muy apreciado en las mujeres de la época. El "pudoroso, tímido recelo" de Orrego es considerado un "nuevo encanto" (v. 11), lo que sugiere que su reserva y su humildad solo hacen que su talento poético sea aún más admirable. Marín parece reconocer que, aunque Orrego pueda querer ocultarse tras su seudónimo, su genio poético no puede permanecer en las sombras por mucho tiempo. La metáfora del "Genio" que despliega "sus áureas alas" en los versos finales (vv. 13-14) potencia el reconocimiento inevitable del talento de Orrego. Marín afirma que la grandeza poética de Orrego no puede ser ignorada, y que su arte, como un genio alado, está destinado a volar alto y ser admirado por todos. Esta exaltación de su talento poético se ve como una forma de motivar a Orrego a no reprimir su capacidad creativa y a seguir compartiendo su escritura. En cuanto a las figuras retóricas, Marín emplea una variedad de ellas para enfatizar el talento de Orrego. El uso de la metáfora es central, como en la comparación de Orrego con una flor y con un genio alado. La aliteración y la asonancia contribuyen a la musicalidad del poema, lo que subraya la armonía entre el contenido y la forma. Asimismo, el poema se enriquece con el uso de la prosopopeya cuando Marín otorga voz y vida a conceptos abstractos como la modestia y el genio, lo que contribuye a una representación más vívida y emocional del talento de Orrego.

Los *ideosemas* en este poema responden tanto a las concepciones de la época como a la capacidad de las mujeres para trascender las limitaciones sociales impuestas, especialmente en el ámbito literario. Uno de los *ideosemas* centrales es el de la modestia femenina como virtud, representado en la referencia al "velo blanco" y al "pudoroso, tímido recelo". En el contexto del siglo XIX, la modestia era considerada una de las virtudes más apreciadas en las mujeres, vinculada a los sentidos de prudencia y recato. Sin embargo, Marín no la presenta sólo como una virtud convencional, sino como una característica que enriquece el genio poético de Orrego, lo que sugiere que su humildad no es un obstáculo, sino una parte integral de su encanto y capacidad creativa.

Otro *ideosema* que se puede advertir es la genialidad femenina oculta o reprimida. Marín reconoce que el talento de Orrego, aunque envuelto en modestia, tiene un poder inherente que no puede ser silenciado, lo que se traduce en los versos finales donde el "genio" de Orrego despliega "sus áureas alas". Este *ideosema* apunta a la realidad de las escritoras del siglo XIX, quienes debían luchar contra las normas sociales que intentaban mantenerlas en el anonimato o la invisibilidad.

La comparación de Orrego con un "pimpollo enrojecido" y la alusión al "perfume" que "enamora" también recurre al *ideosema* de la naturaleza que se convierte en una metáfora de la creación poética femenina, en la que la poesía florece de manera natural y provoca una respuesta emocional. Marín conecta la figura de la poeta con la naturaleza para resaltar el poder transformador de su obra, sugiriendo que la poesía de Orrego, al igual que la naturaleza, es capaz de tocar y cautivar a quienes la experimentan.

Finalmente, Marín exalta la creación poética femenina al elogiar la poesía de Orrego como algo encantador y musical y destaca su capacidad para tocar tanto el corazón como el oído de sus lectores y lectoras. Con esto, Marín desafía las concepciones limitadas de la creatividad femenina, al proponer que la voz de la mujer en la esfera pública tiene un valor incuestionable, aun cuando se exprese con sutileza y elegancia. Estos *ideosemas* no solo revalorizan el papel de la mujer como creadora, sino que también sugieren una crítica subyacente a las restricciones de género, ya que exalta el poder transformador de la poesía femenina en la cultura literaria de su tiempo.

Desde la perspectiva de las tretas de Ludmer, Marín utiliza su espacio como mujer letrada, poeta de ocasión y *salonier* para responder al apoyo brindado por Orrego cuando traspasó los límites y abogó por el indulto a los condenados del 14 de octubre. Este reconocimiento lo hizo a través de un poema, al que Marín respondió con este soneto. Este reconocimiento lo hace la poeta utilizando el espacio de imaginaria poética propia de la mujer: la naturaleza. El símbolo que ocupa es la rosa que es armónica, olorosa, genial y áurea.

### **Comentario final**

La poesía íntima de Marín construyó un espacio íntimo entre la autora y las mujeres a las que les dedicó algunos de sus poemas. Se aprecia un interés por establecer lazos con otras mujeres letradas en una búsqueda de una posible complicidad que refleja que en las alianzas entre el mismo género existe un anhelo por una mayor libertad. Los homenajes a Gómez de Avellaneda y Orrego muestran una subjetividad lúcida de las restricciones del sistema patriarcal, lo que no solo nos legó un testimonio de las tensiones que enfrentaron las mujeres letradas de su era, sino que también sigue impulsando y justificando la relectura de la poesía decimonónica desde esta vereda. Su habilidad para entrelazar complejas paradojas entre su rol social y su profunda aspiración intelectual evidencia que la escritura femenina constituyó, y perdura como, un terreno fértil para la resistencia y la articulación de subjetividades que desbordan los moldes preestablecidos. Es importante también considerar de manera más profunda, en estudios posteriores, las implicancias de los medios de circulación de la poesía íntima, ya sea el álbum, la publicación de poemas en el periódico o aquellos que no fueron compartidos, como es el caso del poema a

Gertrudis Gómez de Avellaneda que solo se hizo público cuando fue incluido en la antología poética que hizo circular Enrique Del Solar, hijo de Mercedes Marín.

## **Bibliografía**

- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amunátegui Aldunate, M. L. (1892). *La alborada poética en Chile: Después del 18 de septiembre de 1810*. Imprenta Nacional.
- Bajtín, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- Contreras, J. (2015). *Mercedes Marín del Solar (1804-1866) Obras reunidas*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Contreras, J., Landeros, D., & Ulloa, C. (2017). *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. RIL Editores.
- Cros, E. (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto: literaturas española e hispanoamericana*. Vervuert Verlag.
- Cros, E. (2017). "Hacia una teoría sociocrítica". *La Palabra*, (29), 29-38.
- Hurtado, E. (2012). "Intelectuales tradicionales, educación de las mujeres y maternidad republicana en los albores del siglo XIX en Chile". *Acta Literaria*, (44), 121-134.
- León, G. de (1960). "Mujeres en la Independencia de Chile". *En Viaje: Empresa de los Ferrocarriles del Estado*, (323), 25-26. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72241.html>
- Ludmer, J. (1985). "Las tretas del débil". En P. E. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.
- Malczynski, M.-P. (1996). "Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista". *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, 1, 23-43.
- Paz, O. (1994). *Obras completas 1: La casa de la presencia. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Peña, C. (2017). "Ante las hojas de tu librito": miradas al álbum amicorum de una señorita finisecular. En C. Rodríguez & N. Bouzaglo (Coords.), *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX* (pp. 71-102). Cuarto Propio.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros; LOM Ediciones.
- Stuven, A. M. (2007). *La República en sus laberintos*. Legatum.
- Zima, P. V. (2013). *Manual de Sociocrítica*. Fondo de Cultura Económica.



**Carla Angelina Chávez Saavedra** es Doctora en Literatura (2025) y Magíster en Lingüística Aplicada (2009) por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Como investigadora independiente, se enfoca en estudios culturales, feminismo y crítica, con diplomados en Estética, Feminismo y Crítica (PUC Chile, 2022) y Estudios de Género (U. de Chile, 2022). Es autora de dos libros de ficción, Paisajes urbanos. Voces y relatos (2025) y Paisajes internos. Poesía y memorias (2024), ambos de publicación independiente. Ha publicado artículos académicos sobre Amanda Labarca y Rosario Orrego, y su tesis doctoral explora la poesía de Rosario Orrego y Mercedes Marín. Actualmente, también trabaja como Inquiry Centre and Literacy Specialist en el Colegio Craighouse, Chile.