





© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.
Retrato, 1950.
Autor: Marcos Chamudes Reitch.

© Eduardo Miranda en Pixabay.
Valle del Elqui.

ISSN (Impresa) 0717-2761

ISSN (En línea) 0719-0905

34

Nomadías

Diciembre de 2025 • Número 34

Facultad de Filosofía y Humanidades. Fundada en 1842

GABRIELA MISTRAL

80 años del
Premio Nobel de Literatura



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios de Género y Cultura
en América Latina (CEGECAL)



Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

Directora General: María Soledad Falabella Luco, Universidad de Chile, Chile

Coordinador Editorial: Juan Pablo Sutherland, Universidad de Chile, Chile

Consejo Editorial: María Soledad Falabella Luco, Kemy Oyarzún Vaccaro, Carla Peñaloza Palma, Ana María Baeza Carvallo, Olga Grau Duhart, Juan Pablo Sutherland, Claudia Dides, Carolina González, Manuel Durán, Verónica Aranda, Alejandra del Río, Raquel Olea, María Antonieta Vera, Marisol Vera, Darcie Doll, Francisco Cos Montiel, Arturo Márquez, Sibila Sotomayor

Comité Editorial: Manuel Durán, Vanessa East, Cristián Cerón, Alicia Salomone, Malú Urriola, Javiera Poblete, Héctor Mario Cavallari, Eugenia Brito, Álvaro García, Cristóbal Montalva, Soledad Prieto, Marisa Matamala, Tamara Vidaurrázaga, Claudia Dides, Elvira Hernández, Gabriel Guajardo, Carmen Berenguer, Anita Peña, Gonzalo Salazar, Alejandra Loyola, Eugenia Prado, Marisol Facuse, Teresa Valdés, Marisol Vera, Leonora Reyes, Magdalena Valdivieso, Ximena Poo, Nancy Hitchfeld, Javier Bello, Alejandra Castillo, Romina Pistacchio, Javiera Olivares, Jimena Silva

Evaluadores:

Leticia Contreras
Francisco García Mendoza
Tomas Mandiola
Tomas Estefó
Soledad Falabella
Juan Pablo Sutherland
Mauricio Sepúlveda
José Salomón
Maite Cantero
Gonzalo Asalazar
Eugenia Prado
Ana María Baeza

Sandra Oyarzo
Carla Peñaloza
Mónica Ríos
Sibila Sotomayor
Juan Manuel Cabrera
Rossana Cassigoli
Pamela Pequeño
Olga Grau
Arturo Márquez
Marisol Vera
Pamela Poo
Riet Delsing

Edición y corrección de estilo: Mariano Martín León

Diseño: Rosana Espino

Impresión: Feyser

© Nomadías / Facultad de Filosofía y Humanidades

ISSN (Impresa) 0717-2761 / ISSN (En línea) 0719-0905

Universidad de Chile / Facultad de Filosofía y Humanidades

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE / 1ª edición, diciembre de 2025

Índice

EDITORIAL

Juan Pablo Sutherland	9
-----------------------	---

PALABRAS CÓMPLICES

Equipo Editorial <i>Nomadías</i>	Palabras cómplices para el <i>Poema De Chile</i>	17
----------------------------------	--	----

ARTÍCULOS

Rita Asmara Gay Gómez	Influencia de Rubén Darío en Gabriela Mistral: la puerta al Premio Nobel de Literatura	31
Samuel Garsha	<i>Tengo miedo torero</i> : la tejeduría como forma de resistencia política semiótica para subvertir el orden patriarcal	51
Maximiliano Andrés Bravo Salas	Erotización del poder y performatividad de género en contextos de encierro: Una lectura crítica desde el sadomasoquismo en <i>El Príncipe</i> (1972) de Mario Cruz	65
María Carolina Bergese	Gabriela Mistral lee las ciudades: voces, leyendas y musas cívicas	81
Claudia Xcaret Santos C.	La experiencia femenina está permeada de violencia: Violencia contra las mujeres en la Narrativa hispanoamericana contemporánea	95
José Santos Miralles Saldívar	Gabriela Mistral en <i>En viaje</i> (1936-1958). Pequeños aportes para una matría mistraliana	103
Matías Suárez Godoy	<i>Poema de Chile</i> de Gabriela Mistral: posibles metáforas de la infancia marica latinoamericana	125

Giuliana Paz Lamas Araya	Las presencias también tienen ausencias: Un auxilio del alma	143
--------------------------	---	-----

CONVOCATORIA ALUMNXS DE MAGÍSTER ESTUDIOS DE GÉNERO
E INTERVENCIÓN PSICOSOCIAL. UNIVERSIDAD CENTRAL (*)

* Juan Pablo Pérez Farías	Todas íbamos a ser reinas: Mistral entre el archivo normativo, la herida y el estallido social chileno del 2019	153
* Francisca Gálvez	La potencia de Mistral y su imagen performativa	177
* Fran Durán Pardo	De las cartas escondidas a la palabra liberada: marikas vivas	189
* Michell Millán Báez	Mistral no fue madre, fue lesbiana: Archivo, deseo y pedagogías disidentes	199
Catalina Ossandón Barrueto	Acción didáctica en <i>Poema de Chile</i> de Gabriela Mistral: Análisis diálogo entre el niño y la mama y una enseñanza basada en el conocimiento del territorio presente en poema "Huerta" de <i>Poema de Chile</i>	211
Camila Lira Olivares	Yo no soy una conversa: Gabriela Mistral y su tensión a los paradigmas espirituales	223

CAMPO ABIERTO

Juan Pablo Sutherland	Fragmentos de cartas de Gabriela a Doris Dana	241
-----------------------	--	-----

DOSSIER / GABRIELA MISTRAL.
1945-2025. 80 AÑOS DEL PREMIO NOBEL DE LITERATURA

Kemy Oyarzún	De sometimientos y rupturas: Gabriela Mistral a 80 años de su Premio Nobel	251
Eugenia Brito	Una poética del género: la escritura mistraliana en <i>Niña Errante</i>	265

Antonella Estévez	Entradas múltiples a 80 años del Nobel: constelación editorial 2025	288
-------------------	--	-----

PALABRA POÉTICA TOMADA

Javier Bello (comp.)	Antología	311
----------------------	-----------	-----

RESEÑAS

María Lucía Puppo	Mistral releída y antologada en Buenos Aires. <i>Gabriela Mistral. Poemas selectos.</i> Selección y prólogo de Alicia Salomone	353
Isabel Larraín	Poética del coraje. Un recorrido por <i>Fogosa oscuridad de las flores</i> de Verónica Qüense	359
Jessica Sequeira	A desafiar la gracia como don divino: <i>Memorias de la gracia</i> de Malva Marina Vásquez	363
José Salomón Gebhard	Escamenar narcisos: el habla travesti como política de la inversión en <i>Letras vestidas (La Presa n° 9)</i> de Humberto Peñaloza	371



EDITORIAL

Nomadías, Número Especial 80 años del Premio Nobel de Gabriela Mistral (2025)

JUAN PABLO SUTHERLAND

Coordinador Revista *Nomadías*

*País de la ausencia
extraño país,
más ligero que ángel
y seña sutil,
color de alga muerta,
color de neblí,
con edad de siempre,
sin edad feliz.*

“País de la ausencia”,
Gabriela Mistral

El año 1998, con ocasión del número 3 de *Nomadías*, el profesor y académico Grínor Rojo, en la presentación del volumen de la revista, comentaba la inclusión de un eje temático, constituido por la figura y obra de Gabriela Mistral. Desde esa edición hasta la fecha pasaron 27 años. El tiempo deja registros-archivos; y en esa sintonía *Nomadías* N° 34 toma la posta histórica, lectora, y crítica para volver a leer, revistar, repasar desde diferentes perspectivas sobre la obra y trayectoria de Gabriela Mistral. El presente número convocó una gran cantidad de acervos, horizontes, miradas académicas, culturales y activistas sexo-disidentes para situar el impacto y la relevancia de Mistral, no solo para Chile sino

más bien para el mundo. Nuestra convocatoria para la recepción de textos fue abundante y generosa en todas las direcciones críticas que este número presenta; una voluntad y deseo presente en el actual equipo de *Nomadías*.

30 AÑOS DE NOMADÍAS

Nuestra revista, cumplió durante 2025 exactamente 30 años desde sus inicios en 1995. Su trayectoria tiene una extensa producción editorial, equipos de trabajos, complicidades culturales, políticas y las comunidades críticas que acompañaron la revista por estas tres décadas. Realizamos el gesto de celebración con este número especial dedicado a Gabriela Mistral, ocasión única y relevante para destacar su impactante legado.

Huellas o hallazgos

Por otra parte, siguiendo este ánimo celebratorio, los dos últimos años (2024-2025) la revista *Nomadías* ha invitado a generaciones de estudiantes de postgrado de la Universidad de Chile y Universidad Central para participar de la convocatoria de la revista. Esta iniciativa responde al deseo de conectar con nuevas generaciones y motivar el deseo de saberes críticos que son ejes fundamentales de la política editorial de la revista.

La recepción de ese número cuenta con 14 artículos que, en su mayoría, repasan textos en diferentes momentos de la obra de Mistral. Asimismo, las líneas de investigación, escrituras presentes son variadas, novedosas, políticas y cubren un gran espectro de la obra de la poeta. Desde influencias de Rubén Darío en su obra hasta la imagen de Mistral en el estallido social chileno, el año 2019. Entre estos dos momentos, reconocemos nudos que promueven nuevos análisis literarios de sus textos; su figura en

procesos de resignificación política, performática y una gran cantidad y diversidad de planteamientos críticos.

Con ocasión de este número hemos integrado de manera especial la *Antología del Taller de Creación Poética* de la Facultad de Filosofía y Humanidades (2020-2024) Parte I, dirigida por el profesor y poeta Javier Bello. Textos de jóvenes poetas que dialogan con la conmemoración de la escritura poética en un contexto de celebración de los 80 años del de Gabriela Mistral.

El dossier de la revista exhibe las visiones críticas de Kemy Oyarzún, académica, ensayista y crítica feminista (exdirectora que por muchos años dirigió nuestra revista) En su atento texto sobre Mistral, incorpora la idea de falla sistémica de sujeto que habla, repasando el poema “La extranjera”. Oyarzún plantea que el poema hace entrar lo “extraño” para producir un desconocimiento verbal: como una “lengua que jadea y gime”.

Por otra parte, Eugenia Brito, poeta, ensayista y académica, visita desde su horizonte crítico a Gabriela Mistral en “Niña Errante”, lectura que nos invita a pensar el tránsito de lo femenino a lo masculino en el epistolario que se constituye en *Niña Errante*, poniendo en escena las cartas como un espacio en fuga de la escritura mistraliana. Y además trabajando sobre la idea de discontinuidad a contrapelo a un yo estereotipado de “mujer chilena”.

Cierra el dossier la periodista, comunicadora y gestora cultural Antonella Estévez. La autora realiza un acucioso ejercicio de recopilación y lectura crítica sobre las publicaciones editoriales de Mistral o sobre Mistral en este año celebratorio de su Nobel 80 años. Dice Antonella Estévez en la introducción de los textos presentados en el actual número:

Este dossier busca referenciar, más que reseñar, esta rica producción editorial proponiendo acercamientos desde perspectivas ecofeministas y subalternas, ya que estos textos permiten interrogar la figura de Mistral desde distintas variantes: como mujer latinoamericana, poeta situada y migrante, intelectual, maestra y viajera.

Finalmente, como es habitual, *Nomadías* cierra con un conjunto de reseñas que vuelven a poner en escena libros publicados en el año "2022/2025, incluidas reseñas que tratan sobre libros publicados sobre la obra de Mistral. Nos acompañan la poeta Isabel Larraín presentando *Fogosa oscuridad de las flores* de Verónica Qüense (Editorial Cuarto Propio, 2025); Jessica Sequeira con *A desafiar la gracia como don divino: memorias de la gracia* de Malva Marina Vásquez (Palabra Editorial, 2025); *Gabriela Mistral, Poemas selectos*. Selección y prólogo de Alicia Salomone (Corregidor, 2025) reseñada por la académica María Lucía Puppo y, *Escameñar narcisos: el habla travesti como política de la inversión en Letras vestidas (La Presa n° 9)* de Humberto Peñaloza (Editorial Mago, 2022), por José Salomón Gebhard.



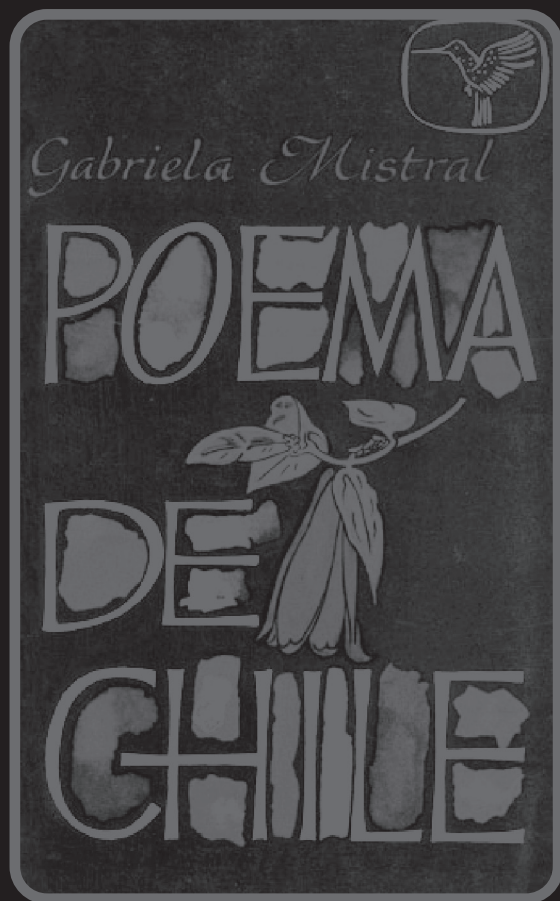
Gabriela Mistral y Anders Österling. Suecia, 1945.
Autor desconocido. Fotografía de dominio público.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70993694>



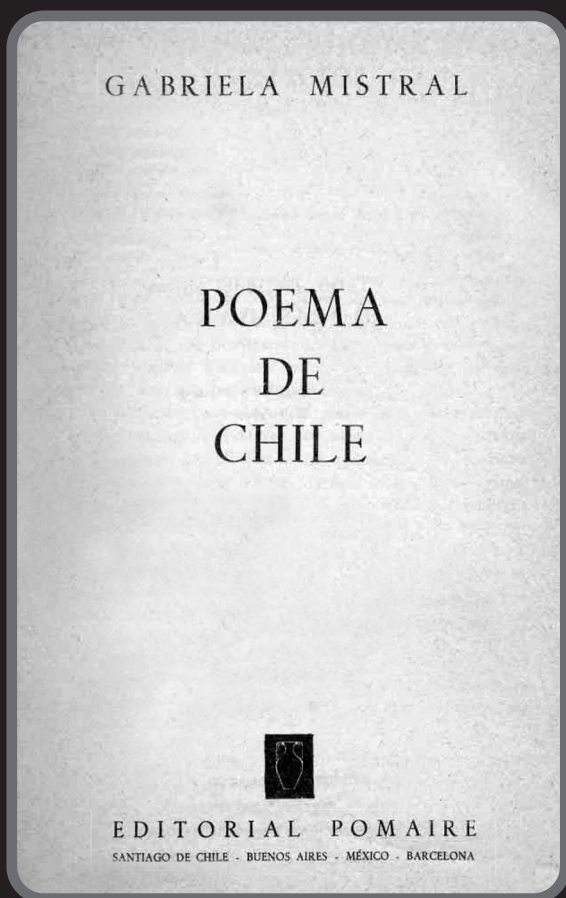
PALABRAS CÓMPLICES

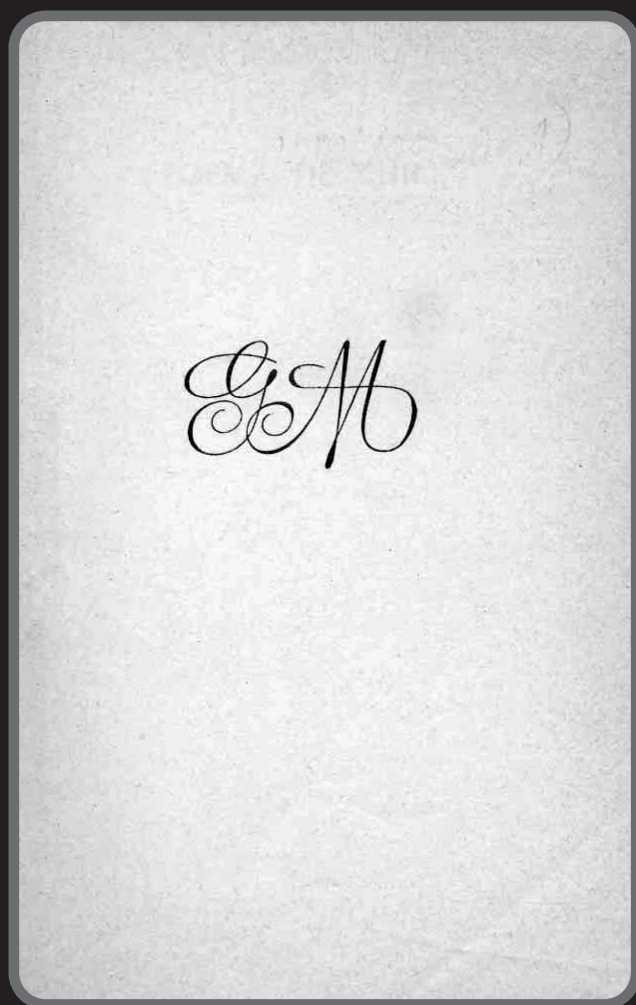
© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.
Recibiendo el Premio Nobel de Literatura
de manos del Rey Gustavo V en Estocolmo, 1945.
Autor: No identificado.

1967



Palabras cómplices para el *Poema de Chile*





Texto revisado por
DORIS DANA

Proyecto tipográfico y viñetas de
Will Faber

© EDITORIAL POMAIÉ 1967

Depósito legal, B. 37.848 1966

EMEGÉ - Enrique Granados, 91 y Londres, 98 - BARCELONA

Fragmentos del texto original de Doris Dana
para la edición del *Poema de Chile*
publicado por Editorial Pomaire en 1967

AL LECTOR

Es necesario dar a conocer cómo llegó a publicarse este libro póstumo de Gabriela Mistral. Ella, al morir, dejó inconclusa la obra. Durante los últimos 20 años de su obra tuvo una preocupación continua: escribir poemas sobre toda suerte de asuntos relacionados con su país: cantar sus plantas, animales, los ríos, el mar, los lugares y sensibilizar los problemas del campesino y la reforma agraria; escribir para ella estos poemas no fue un afán literario sino una necesidad vital.

(...)

Otro valor tuvo la elaboración de estos poemas: la hacían volver a Chile, más que recordarlo, y en esta vuelta a través de la poesía, se encontraba con su pasado, con su infancia en Montegrande, en estos romances de POEMA DE CHILE, hay frecuentes diálogos entre ella y un niño indio; bien podemos ver en ellos que está dialogando la Gabriela adulta con la muchacha que fue, en el poema Tordos dice:

*“Yo me tengo lo perdido
Y voy llevando mi infancia
Como una flor preferida
Que me perfuma la mano.”*

Asimismo, se aprecia que, en ese lenguaje, ella revisa, valora, crítica ama a su Chile, en múltiples aspectos y problemas, como si hablara con diversos connacionales sobre la vida lejana, con una mirada tierra que revela su mayor amor por el campesino y el mundo de los pobres, los que siempre saber “ofrecer sopa y casa”.

(...)

"Solo sabíamos que el poema titulado Hallazgo,
iniciaría el libro"

HALLAZGO

*Bajé por espacio y aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por la fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era el descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arribo como la flecha
éste mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Patria y Madre que me dieron.*

*¡Tan feliz que hace la marcha!
Me ataranta lo que veo
lo que miro o adivino
lo que busco y lo que encuentro;
pero como fui tan otra
y tan mudada regreso,
con temor ensayo rutas,
peñascales y repechos,
el nuevo y largo respiro,
los rumores y los ecos.
O fue loca mi partida
o es loco ahora el regreso;
pero ya los pies tocaron
bajíos, cuestas, senderos,
gracia tímida de hierbas
y unos céspedes tan tiernos
que no quisiera doblarlos
ni rematar este sueño*

*de ir sin forma caminando
la dulce parcela, el reino
que me tuvo sesenta años
y me habita como un eco.
Iba yo, cruza-cruzando
matorrales, peladeros,
topándome ojos de quiscos
y escuadrones de hormigueros
cuando saltaron de pronto,
de un entrevero de helechos,
tu cuello y tu cuerpecillo
en la luz, cual pino nuevo.*

*Son muy tristes, mi chiquito,
las rutas sin compañero:
parecen largo bostezo,
jugarretas de hombre ebrio.
Preguntadas no responden
al extraviado ni al ciego
y parecen la Canidia
que sólo juega a perdernos.
Pero tú les sabes, sí,
malicias y culebreos ...*

*Vamos caminando juntos
así, en hermanos de cuento,
tú echando sombra de niño,
yo apenas sombro de helecho ...
(¡Qué bueno es en soledades
que aparezca un Ángel-ciervo!)*

*Vuélvete, pues, huemulillo,
y no te hagas compañero
de esta mujer que de loca
trueca y yerra los senderos,*

*porque todo lo ha olvidado,
 menos un valle y un pueblo.
 El valle lo mientan "Elqui"
 y "Monte grande" mi dueño.*

*Naciste en el palmo último
 de los Incas, Niño-Cierro,
 donde empezamos nosotros
 y donde se acaban ellos;
 y ahora que tú me guías
 o soy yo la que te llevo
 ¡qué bien entender tú el alma
 y yo acordarme del cuerpo!*

*Bien mereces que te lleve
 por lo que tuve de reino.
 Aunque lo dejé me tumba
 en lo que llaman el pecho,
 aunque ya no lleve nombre
 ni dé sombra caminando,
 no me oigan pasar las huertas
 ni me adivinen los pueblos.*

*Cómo me habían de ver
 los que duermen en sus cerros
 el sueño maravilloso
 que me han contado mis muertos.
 Yo he de llegar a dormir
 pronto de su sueño mismo
 que está doblado de paz,
 mucha paz y mucho olvido,
 allá donde yo vivía,
 donde río y monte hicieron
 mi palabra y mi silencio
 y Coyote ni Coyote
 hielos ni hieles, me dieron.*

*¿Qué año o qué día moriste
y por qué cruzas sonámbula
la casa, la huerta, el río,
sin saberte sepultada?*

*Ve más lejos, sólo un poco
más, donde está tu morada,
al lugar adonde miras
y te retardas, quedada.
No respondas a los vivos
con voz rota y sin mirada.*

*Se murieron tus amigos,
te dejaron tus hermanas
y te mueres sin morir
de ti misma trascordada,
y sueles interrogarnos
sobre tu nombre y tu patria.*

*Llegas, llegas a nosotros
desde una estrella ignorada,
preguntando nuestros nombres,
nuestro oficio, nuestras casas.
Eres y no eres; callamos
y partes, sin dar, hermana,
tu patria y tu nombre nuevos,
tu Dios y tu ruta larga,
para alcanzar hasta ellos,
hermana perdida, Hermana.
de pastos de trecho en trecho
y caseríos callados
a medio alzarse, de miedo,
bajo el viento que los lleva
y que los suelta en dos tiempos.*

*Y otras tierras desolladas
 en Bartolomé inmensos,
 de un costado desangradas,
 del otro en tendido incendio.
 Y otra y otra vez aldeas
 acurrucadas, friolentas,
 con techo de paja y
 huyendo y permaneciendo.*

*Tienen sed el cabrerío,
 el olivillo y la salvia,
 el pasto de cortos dedos
 y el cuarzo y el cuellcillo
 de muchachito y el ciervo.
 Miseria de higuera sola
 azuleando higos cenceños
 y de tunal en que araña
 a tientas un rapazuelo
 y de mujeres que vuelcan
 las "gamelas" y los tiestos
 y el umbral empedernido:
 toda la Tierra y el cielo.
 Claman jagua!, silabea
 jagua! durmiendo o despiertos.
 La desvarían tumbados
 o en pie, con substancia y miembros.
 Y agua que les van a dar a
 los tres entes pasajeros
 con garganta que nos arde
 y los costados resecos.*

*Cruzamos, pasamos, blancos
de puna y de polvo suelto,
del resuello de la Gea
y el sol blanco de ojo ciego
y repetimos los tres
callando, de pecho adentro;
Agua de Dios, un cadejo
de nube, un hilillo fresco.*

*El agua en sorbo o en hebra,
sonando su silabeo,
merced al hilo de agua
delgada, piedad de estero,
mejor que el oro y la plata
y el amor dado y devuelto.*

*No se me doble el huemul
al que le blanquea el belfo
y no me mire el diaguita
que me rompe su deseo.
Un poco más y ella salta
con sus ojos azulencos
y van a beber de bruces
con risadas de contento
más doblados que sus cuellos
iguales en ciervo y ciervo.*

*Se paran, o siguen y arden,
callan y laten enteros;
y el soplo que yo les doy
no les vale, de ser fuego ...*

*Apunta si el "ojo de agua",
ya en lo bajo del faldeo;
yo no sé, no, si es verdad
o mentira del deseo.*

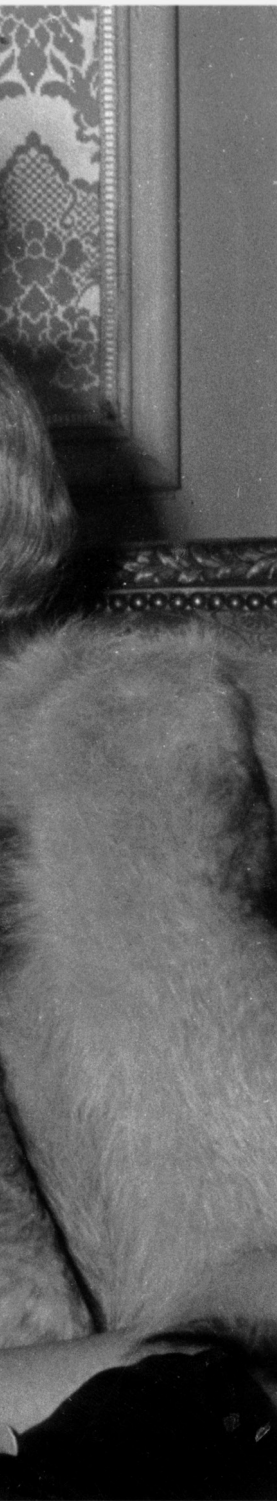
*Está redondo y perfecto,
está en anillo pequeño;
brilla pequeñito y quieto
con dos párpados de hierba
y el ojo a nosotros vuelto
asombrado de sí mismo,
sin voz, pero con destello
milagro tardío y cierto.*

*¡Cómo beben, cómo beben,
que yo les oigo los cuellos!
Y bebiendo son iguales
el con belfo y el sin belfo.
La lengüecilla rosada
apura su terciopelo
y el niño bebió con toda
su cara que tomo y seco.*









ARTÍCULOS

Escriben:

- RITA ASMARA GAY GÓMEZ
- SAMUEL GARSHA
- MAXIMILIANO ANDRÉS BRAVO SALAS
- MARIA CAROLINA BERGESE
- CLAUDIA XCARET SANTOS CAMPUSANO
- JOSÉ SANTOS MIRALLES SALDÍVAR
- MATÍAS SUÁREZ GODOY
- GIULIANA PAZ LAMAS ARAYA
- JUAN PABLO PÉREZ FARÍAS
- FRANCISCA GÁLVEZ
- FRAN DURÁN PARDO
- MICHELL MILLÁN BÁEZ
- CATALINA OSSANDÓN BARRUETO
- CAMILA LIRA OLIVARES

© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

En Washington D.C., 1946.

Autor: Marcos Chamudes Reitich.

Influencia de Rubén Darío en Gabriela Mistral: la puerta al Premio Nobel de Literatura

The Rubén Darío's influence on Gabriela Mistral: the Gateway to Nobel Prize in Literature

RITA ASMARA GAY GÓMEZ

Universidad Nacional Rosario Castellanos
asmara.escritora@gmail.com

RESUMEN

En este escrito se plantea y analiza la decisiva influencia que Rubén Darío tuvo en la carrera de Gabriela Mistral como escritora, que la encaminaría hacia la candidatura y obtención del Premio Nobel de Literatura en 1945. Mistral no solo fue heredera de la mirada humanista de Darío y de los recursos literarios modernistas con que construye su escritura. Incluso, cuando en 1913 Darío le publica dos textos ("La defensa de la belleza" y "El ángel guardián") en la revista que dirige, Elegancias de París, logró que ya no se le mirara como una escritora de la provincia chilena, sino como una escritora con nivel internacional.

Palabras clave: Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura, Rubén Darío, influencia.

ABSTRACT

This article raises and analyses the essential influence that Rubén Darío had on Gabriela Mistral's career as a writer. Such influence

would lead her to be nominated for and win the Nobel Prize in Literature in 1945. Mistral was not only the heir to Darío's humanist outlook and the modernist literary resources with which she constructs her writing, but in 1913 when Darío published two of her texts ("La defensa de la belleza" and "El angel guardian") in the magazine he directed, Elegancias de París, she managed to be seen no longer as a writer from the Chilean provinces, but as a writer of international standing.

Keywords: *Gabriela Mistral, Nobel Prize in Literature, Rubén Darío, influence.*

Introducción

La figura de Gabriela Mistral (1889-1957) es un símbolo en el mundo hispanoamericano contemporáneo en diversos campos: literario, político, pedagógico, cultural, y sobresale aún más por el hecho de haber obtenido el Premio Nobel de Literatura en 1945, pese a tener dos condiciones contextuales adversas en ese momento: ser mujer y ser latinoamericana. Hay que añadir que Gabriela Mistral no es solamente la primera mujer de América Latina en ganar dicho galardón, sino la primera persona latinoamericana en recibirlo. Sobre el contexto adverso de su época, María Soledad Falabella Luco (2022), en su artículo "La bailarina: Discusión de la ética de la diferencia sexual en un poema de Gabriela Mistral", refiere que en la primera mitad de siglo XX, las mujeres legalmente estaban subordinadas a los hombres y debían cumplir roles tradicionales que estaban arraigados en el imaginario social: "su labor era ser 'madres de la patria', criar a los futuros ciudadanos, en definitiva, ser mujeres destinadas a lo doméstico" (Falabella 211-212). A esta imposición social por parte del sistema patriarcal, se sumaba el hecho de que Gabriela Mistral era de origen humilde y procedía de un país

latinoamericano¹. Entonces, ¿cómo logró una maestra latinoamericana de origen campesino, con una educación autodidacta, obtener el Premio Nobel de Literatura? ¿Qué la hizo diferente a miles de maestras que recorren nuestros países enseñando y escribiendo sus poemas, reflexiones y relatos en la soledad de sus cuartos sin que salgan a la luz o teniendo apenas un par de lectores, si tienen la suerte de ver publicada su obra en una revista local o escolar?

Evidentemente, Gabriela Mistral trabajó bastante para convertirse en una gran escritora, docente, diplomática y símbolo del humanismo. Estuvo postulada dos veces al Premio Nobel de Literatura, 1926² y 1945, galardón que obtuvo en la segunda ocasión. Sin embargo, un dato poco estudiado³ que introducirá a Gabriela Mistral como una escritora en el contexto internacional fue la determinante influencia que el Príncipe de las Letras Castellanas, el poeta, diplomático, educador, promotor cultural y humanista, Rubén Darío, tuvo en su vida. De tal manera, en este artículo, se analizará el impacto que el autor de *Azul...* tuvo en la carrera de la autora chilena, especialmente al abrirle las puertas de la revista que dirigía en 1912, *Elegancias de París*, y publicarle dos textos: “La defensa de la belleza” y “El ángel guardián”.

¹ A nivel mundial, la literatura latinoamericana no era muy apreciada, ya que solía representar personajes y contextos sociales regionalistas o se difundía en ella un contexto de tensiones políticas de los países, como es el caso de la Revolución Mexicana para México, salvo contados autores cuyo discurso literario se apartaba de estos regionalismos, como Amado Nervo o Vicente Huidobro. Será hasta los años sesenta, con la difusión del Boom Latinoamericano por parte de la editorial Seix Barral cuando la literatura latinoamericana destaque en el entorno internacional.

² La propuesta fue hecha por el Cónsul General de Chile en Suecia, Ambrosio Merino Carvallo (1926 16) y, aunque no tuvo éxito, fue un antecedente importante para que durante las décadas de los treinta y cuarenta se consolidara su candidatura

³ Véase el estudio *Polifonías en torno a Gabriela Mistral* que realizó Julio Piñones Lizama (2013).

Gabriela Mistral y Rubén Darío

Nacida en Vicuña, Chile, Lucila María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, nombre real de Gabriela Mistral, nace en 1889, un año después de que Rubén Darío publicase en Chile la obra que lo consagrará en el mundo de la literatura como padre del modernismo: *Azul...* y el mismo año, 1889, en que Darío parte de Chile con rumbo a Nicaragua trayendo su *Azul...* bajo el brazo, que se editará en una segunda edición en Guatemala en 1890. No es gratuita la relación de estos sucesos de Darío con la fecha de nacimiento de una escritora que, sabemos, se construyó sabiendo la importancia de los nombres. Desde la elección de su seudónimo, Lucila marcó el universo literario al que pertenecía. Según las opiniones de especialistas de la poeta, como María Gabriela Huidobro Salazar (2022) e Inmaculada García Guadalupe (s. f.), Lucila Godoy empezará a utilizar de manera permanente Gabriela Mistral a partir del 12 de diciembre de 1914⁴ —cuando obtiene el primer premio en los Juegos Florales de Santiago con “Sonetos de la muerte”— para dejar huella de su estilo literario, pues, a decir de estas autoras, Gabriela Mistral es una composición de los nombres de Gabriele D’Annunzio, uno de los escritores italianos más importantes de aquella época y Mistral, que proviene del escritor francés Frédéric Mistral, Premio Nobel de Literatura de 1904 y fallecido en marzo de 1914⁵.

Sobre el seudónimo de Mistral, en su estudio introductor a *Tala y Lagar* (2023), Nuria Girona afirma que

⁴ Es tan simbólico este hecho, sobre todo porque, tras el fallecimiento de Frédéric Mistral meses antes, en el ámbito literatura ya solo quedaría ella con el apellido Mistral y lo que pasó enseguida fue la casi desaparición de Frédéric de la cultura, pese a haber ganado el Nobel.

⁵ Asimismo, Lila Zemborain realiza un estudio amplio sobre el seudónimo de Gabriela Mistral, donde señala también la relación con D’Annunzio y Mistral para la composición del seudónimo, e indica que la primera vez que lo emplea es en un cuento titulado “El rival”, publicado en *El Mercurio* de Antofagasta en octubre de 1911, pero que firmaba “Mistraly” y posteriormente eliminó la “y” para dejar solo Mistral (Zemborain 2000).

La elección de un seudónimo es un acto de olvido, y a la vez de génesis: se borra un nombre para trazar otro en su lugar y en el paisaje de uno a otro se abandona una designación que significa una familia, un registro civil, una marca de origen territorial, y se abre un linaje por el cual el nuevo nombre escape de la contingencia [...]. Si hablamos de seudónimos —ese falso nombre— es porque conocemos el que se tachó. Como el olvido y como la memoria que lo tapa, el seudónimo es un nombre encubridor (15).

Pero ¿qué quiere encubrir Lucila? ¿Qué quiere olvidar? ¿Por qué a partir de 1914, cuando gana los Juegos Florales de Santiago, ya no dejará de usar Gabriela Mistral como nombre? Escuchémosla a ella a través de *Bendita sea mi lengua. Diario íntimo* (2019a):

Considerad, entonces, cómo serían los primeros años de mi vida, de luchas y escaseces materiales, sola con mi madre enferma y abatida, y yo, en esa pobreza extrema, y con una altivez que no se compaginaba con la pobreza. Y alado a todo esto una historia sentimental y muy triste, y se verá cuál ha sido mi vida.

¿Qué si tuve otro nombre? Sí, yo tuve dos: el que dieron de veras (Lucila Godoy) y el que me di de mañosa (Gabriela Mistral). Y el nuevo me mató al viejo: Una en mí maté, yo no la amaba. (15)

El empleo de seudónimos por parte de Mistral⁶, llevaba ya tiempo sucediendo (Alma, Alguien y Soledad eran de los más recurrentes), pero el hecho de consagrarse como escritora por medio de autores que admiraba y que eran exitosos da cuenta de lo que esperaba de sí misma. En su obra literaria, podemos observar las influencias poéticas de los escritores anteriormente mencionados como una huella no solo en el uso del nombre sino en los recursos que marcan su herencia literaria: el empleo de la prosa poética,

⁶ Además de un reconocimiento literario que desea expresar con su seudónimo, Gabriela Mistral forjó su identidad precisamente a través de lo que leía, de lo que decían aquellos escritores que admiraba y con los que se sentía identificada por su pensamiento y actuar diferentes en oposición a lo que encontraba en su Chile rural.

el símbolo como ejercicio místico y la fantasía para transformar el panorama interior de la poeta (D'Annunzio), y el lenguaje sencillo, materno, que dibuja un paisaje pueblerino como escenario (F. Mistral). Sirvan de ejemplo estas tres estrofas del poema "La montaña de noche", perteneciente a su primer libro, *Desolación*, publicado en Nueva York en 1922 por el Instituto de las Españas a instancias de Federico de Onís y que recoge, en siete secciones, el conjunto de sus poemas escritos de 1904 a 1922. Dice Mistral:

La esmaltadura de la nieve adquiere
en la tiniebla un arabesco avieso:
sobre el osario inmenso de la noche,
finge un bordado lívido de huesos.

E invisible avalancha de neveras
desciende, sin llegar, al valle inerme,
mientras vampiros de arrugadas alas
rozan el rostro del pastor que duerme.

Dicen que en las cimeras apretadas
de la próxima sierra hay alimañas
que el valle no conoce y que en la sombra,
como greñas, desprende la montaña. (2019b 204-205)

En lo que respecta a la influencia de Rubén Darío sobre la vida y obra de Gabriela Mistral, servirá, en un inicio como mediador, esa otra gran figura de importancia para Gabriela, el profesor don Bernardo Ossandón, quien le permite leer los libros de su biblioteca, donde, entre otros, encuentra a Montaigne, los escritores rusos y a Rubén Darío. En *El Oficio lateral*, escrito en 1949, cuatro años después de recibir el Nobel de Literatura, Mistral reflexiona sobre la escritura como un oficio lateral a su labor como educadora y señala:

A mis compatriotas les gusta mucho contarme entre las lecturas tontas de mi juventud al floripondioso Vargas Vila, mayoral de la época; pero esos mismos que me dan al tropical como mi único entrenador pudiesen nombrar también a los novelistas rusos, que varios de ellos aprovecharon en mis estantitos.

Mucho más tarde, llegaría a mí el Rubén Darío, ídolo de mi generación, y poco después vendrían las mieles de vuestro Amado Nervo y la riqueza de Lugones. (s. f.)

Gracias al apoyo del profesor Bernardo Ossandón, Gabriela Mistral se desarrolla en diversos campos, entre ellos la escritura. Por instancias de él, aparecen asimismo las primeras obras literarias de la joven Godoy en *El Coquimbo*, diario de La Serena: “El perdón de una víctima” y “La muerte del poeta”. Ambos cuentos, con rasgos de prosa poética, muy al estilo de *fin de siècle* y del modernismo, fueron publicados en 1904, cuando Gabriela Mistral cuenta con quince años. Ya en ellos, aunque con un manejo rico en tensión que la relaciona con el estilo de Frédéric Mistral y Edgar Allan Poe, podemos rastrear vasos comunicantes con las prosas de *Azul...* de Rubén Darío: el empleo del signo de admiración solamente en el cierre de la frase, el adorno de la imagen por medio de frases líricas, el desaliento y muerte del poeta por la incomprensión del mundo que lo rodea, la mujer como ninfa que rescata al hombre de sus vicios y que acompaña al poeta en su lecho de muerte.

Para Julio Piñones Lizama, es notoria la influencia de Rubén Darío en Gabriela Mistral a través de la poesía, pues en ambos autores hay un placer estético por medio del trabajo lingüístico, musicalidad e imágenes que se corresponden entre los poemas, en particular, la relación entre “Lo fatal”⁷ de Darío y “El pensador de Rodin”⁸ de Mistral:

Estas cualidades corresponden a una lírica estrechamente acorde a las tendencias esteticistas del modernismo, pero, por otra parte, existe otra vertiente literaria dariana que está marcada por la angustia de lo existencial, la cual está presente en el poema “Lo Fatal”. El cotejo de este poema con el rigor formal y la profundidad temática del soneto *El pensador*, de Gabriela Mistral, los revela muy próximos. En los versos de

⁷ Incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

⁸ Primer poema de *Desolación* (1922).

Rubén Darío, se enuncian los miedos del hablante, la inutilidad de los saberes, lo cruel que resulta ser la conciencia que con una lucidez implacable obliga a observar la grandeza y la miseria trágicas de la condición humana. (2013 198-199)

Pasaron varios años en los que Gabriela Mistral se desempeñó como educadora (frente a muchas adversidades), ensayista, poeta y narradora en publicaciones locales antes de decidirse a escribirle a Rubén Darío una emotiva carta en 1912 solicitando su apoyo para publicar dos textos en alguna de las revistas parisienses que él dirigía, *Elegancias* y *Mundial*. Ambas publicaciones eran auspiciadas por los empresarios uruguayos Alfred y Armand Guido y diseñadas artísticamente por Leo Merelo y tenían como objetivo dar a conocer a la sociedad iberoamericana lo último de las novedades de París y de Europa, así como dar cuenta de las principales noticias del mundo Iberoamericano a los países europeos, principalmente a París, entronque cultural y literario de ese momento (Torres 2017). Para Alejandra Torres, junto con *Blanco y Negro* de España, *El cojo Ilustrado* de Venezuela y *Caras y Caretas* de Argentina, *Mundial* y *Elegancias* son las revistas “más prestigiosas de las publicadas entre el final del siglo XIX y principios del XX” (Torres 2017 97-98).

En su carta a Darío, Mistral, quien todavía usaba el nombre de Lucila Godoy, le comenta su frustración por no conocerlo personalmente, pues Darío tenía programada una visita a los Andes, al Liceo de Niñas donde Mistral era profesora de castellano. Se dirige en la carta al “grande y nobilísimo poeta” y a la “gloria de nuestra América Latina”. Al más importante escritor hispanoamericano de esa época, Mistral le asegura:

Pretendo —¡pretender es!— que Ud. me lea lo que le remito, a saber, un cuento, original, mui mio, i unos versos, propios en absoluto.

Pretendo —¡pretender es!— que si Ud. sonrío con dulzura fraternal leyéndolos i halla por ahí núcleos de semillas que dicen algo, una promesilla para el futuro, en “*Elegancias*” o en “*Mundial*”, Ud. me las publique.

Yo, Rubén, soi una desconocida; yo no publico sino desde hace dos meses en nuestros “Sucesos”; yo, maestra, nunca pensé antes en hacer estas cosas que Ud., el mago de la Niña-Rosa⁹, me ha tentado i empujado a que haga. ¡Es Ud. culpable de tantas cosas en el campo juvenil! ¡Si supiera, si supiera! (Sáinz de Medrano 1995 139)

Como ya mencioné, estos textos que la joven Mistral de 22 años envía a Darío no son sus primeros textos, sin embargo, sí es aún una escritora desconocida por diversas razones, entre las que destaco cuatro: 1) porque a pesar de que Chile cuenta con algunas ciudades, como Valparaíso y Santiago en las que el propio Rubén Darío se desarrolló intelectual y literariamente entre 1886 y 1889, Chile, a inicios del siglo XX cuenta con un analfabetismo del 71%, del cual el 73% son mujeres (Mancilla 2005), por tanto, la región es altamente rural y no es un lugar propicio para la proyección de los artistas; 2) porque las mujeres no aparecen en la escena literaria de los hombres. Si bien hay algunas mujeres destacadas en Hispanoamérica, como Emilia Pardo Bazán, Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta Camarillo, no son lo común. Las escasas escritoras de ese tiempo en Hispanoamérica publican sus textos en revistas y periódicos editados por las propias mujeres, muchas de ellas maestras, como Lucila Godoy; 3) porque si bien don Bernardo Ossandón la ayudó con la publicación de sus obras en revistas y periódicos que no eran editadas por mujeres, la circulación de las publicaciones era regional y, evidentemente, no llegaba a los grandes circuitos intelectuales, y 4) porque la voz lírica y reflexiva de Mistral en sus obras es aguda y de gran aliento humanista desde sus primeras publicaciones, lo que le valió pesadas críticas por parte del clero, como en 1906, cuando publica en el periódico de Vicuña, *La voz de Elqui*, su ensayo “La instrucción de la mujer”, en el que afirma:

⁹ Gabriela Mistral se refiere al poema “La Rosa niña” incluido en *Poema del otoño y otros poemas* (1910).

Se ha dicho que la mujer no necesita sino de una mediana instrucción; i es que aun hai quienes ven en ella al ser capaz solo de gobernar el hogar.

La instrucción suya, es una obra magna que lleva en sí la reforma completa de todo un sexo. Porque la mujer instruida deja de ser esa fanática ridícula que no atrae en ella sino la burla; porque deja de ser esa esposa monótona que para mantener el amor conyugal no cuenta más que con su belleza física i acaba por llenar de fastidio esa vida en que la contemplación acaba. [...]

Instruir a la mujer es hacerla digna i levantarla. Abrirle un campo más basto de porvenir; es arrancar a la degradación muchas de sus víctimas. (1906)

En estas circunstancias, consciente de su contexto, es que Lucila Godoy le escribe a Rubén Darío¹⁰ solicitándole que le publique dos textos suyos, “La defensa de la belleza” y “El ángel guardián” y añadiendo que, si no los encuentra publicables, entonces se los devuelva con un mensaje claro. Dice Lucila:

Rubén; si Ud. no encuentra en mi cuento i en mis estrofitas sino cosa hueca, hilachas volantes de cosa inútil i vulgar, escríbame solo esto en una hoja de papel: malo, malo. Y fírmela. ¡Yo, devota de hoi seguiré siéndolo tanto o más! (Sáinz de Medrano 1995 139)

La respuesta de Rubén Darío llegó al año siguiente, 1913, con la publicación de ambos textos en la revista *Elegancias* de París. Fue un hecho inaudito para algunos intelectuales el haber publicado a una escritora desconocida, maestra rural, entre las páginas de

¹⁰ Rubén Darío apoyó a gran cantidad de escritores y, aunque no era bien visto apoyar a las escritoras, él también trató de hacerlo, como asegura Luz Elena Zamudio (2016) sobre la “decadente” Rachilde. Asimismo, sus reflexiones en torno a la necesidad de educar a la mujer son diversas y, sobre todo, se publicaban continuamente en los periódicos *La Nación* y *El Mercurio* de Santiago, que se leen profusamente. En *La Nación*, por ejemplo, publicó en marzo de 1900 un texto titulado “La mujer española”, donde dice que es necesario educarla y “abrir a la mujer fuentes de trabajo, que la libtasen de la miseria y de los padecimientos actuales” (1907 382). Pensamientos parecidos a los de Darío se hallan en diversos textos de Gabriela Mistral, en especial, “La instrucción de la mujer” referido antes.

Elegancias. Cabe preguntarse, junto con la Primera Guerra Mundial, ¿qué tanto habrá contribuido esta acción de Darío al cierre de ambas publicaciones en 1914 (pues Lucila Godoy era una desconocida, de origen campesino, y para colmo mujer), provocando que el poeta nicaragüense no tuviera ya prácticamente ingresos económicos, debiera regresar a España junto a Francisca Sánchez y su hijo Rubén Darío Sánchez para sobrevivir en la miseria y volver a Nicaragua hacia 1915 y morir a inicios de 1916?

Pese a esto, los textos de Gabriela Mistral en el entorno internacional y nacional de Chile fueron muy bien recibidos, y Rubén Darío no solo le abrió las puertas del extranjero, sino las de los círculos literarios que él tenía. Vemos cómo, tras la publicación en *Elegancias...*, la carrera de Mistral fue vertiginosamente en ascenso. En 1914, como se dijo antes, prácticamente ya no dejará su seudónimo tras ganar los Juegos Florales de Santiago con sus "Sonetos de la muerte"¹¹, obra en recuerdo a Rogelio Urueta (un trabajador ferrocarrilero que se suicidó en 1909) y probablemente también a su padre, fallecido en 1911.

En 1917, fue incluida por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya en la antología *Selva lírica*, donde aparece como una de las grandes poetisas chilenas y allí sí ocupa aún su nombre verdadero, tal vez como un indicio de la forma en que Darío la publicó. Hacia 1922, además de la publicación en Nueva York de su libro *Desolación*, es invitada por el gobierno mexicano para contribuir a la reforma educativa iniciada por Vasconcelos. En México, pasará dos años de su existencia, donde Vasconcelos le pide que haga una antología poética que culminará en *Lecturas para mujeres*, obra vanguardista, donde Mistral considera que, además de Rubén Darío, las mujeres necesitan leer a Gabriele D'Annunzio, Rabindranath Tagore, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, María Enriqueta Camarillo, Nezahualcoyotl, José Juan Tablada, Jules

¹¹ La calidad y emoción que hay en esta obra retumbará como eco de la puerta abierta por Rubén Darío.

Michelet...¹², de este libro se publicaron en su primera edición 20,000 ejemplares. También en México, Vasconcelos le pide su apoyo en *Lecturas clásicas para niños* y, en general, para la reforma educativa que ha emprendido. Como agradecimiento por su ayuda y con admiración, el intelectual mexicano nombra una escuela secundaria con su nombre y le manda construir, tras su partida, en 1924, un monumento como reconocimiento a su labor educativa de estos años. *Ternura*, segundo libro de poemas de Mistral, saldrá en Madrid, aunque este posee un tono distinto a *Desolación*. En esta época viaja por diversas ciudades de Estados Unidos y Europa dictando conferencias y realizando entrevistas. En 1925, regresa a Chile y hace escalas en Brasil, Argentina y Uruguay, donde es homenajeadada. Ya en Chile, el parlamento chileno le concede una pensión de jubilación y se aprueba su ingreso en el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, en Ginebra, donde representa oficialmente a Latinoamérica. En ese mismo año, fines de 1925, el cónsul de Chile en Suecia, Ambrosio Merino Carvallo, propone por primera vez la candidatura de Gabriela Mistral para el Premio Nobel de Literatura. Eso tan solo a trece años de que Rubén Darío la publicara en *Elegancias de París*.

Por su parte, al haber sido publicada por Darío, Gabriela Mistral pudo leerse ya no como la escritora que le solicitaba ayuda a otro escritor para publicar sus textos, sino —y así la leerá el medio literario de su época— como una escritora que podía estar en las páginas donde se publicaban a los más grandes escritores del mundo, y entonces ella también lo era. La propia Mistral reconoce su deuda con el Maestro en un texto homenaje publicado en *Repertorio Americano* en 1933:

—“Es malo deberme decía una vez Pedro Prado, explicándome la malquerencia de un deudor—. La sensación de servicio

¹² Si bien no incluye a Frédéric Mistral, sí hay una indicación de él en su poema “Mis libros” publicado en *Desolación*.

es nociva de sentir para algunos porque les humilla, por ahí les irrita, y ya en esta irritación comienza la llaga”.

Me he acordado de estas palabras muchas veces, a propósito de Darío. No sólo dio mucho, sino que casi nadie se libró de recibirle, hasta a pesar suyo le recibieron, y lo regalado eran cosas fundamentales, como “ojos nuevos” y “orejas nuevas” y algún trueque de entraña, da modo que tales presentes durables, no se pueden ni negar ni olvidar [...]

Rubén Darío, que todo lo fecundó y de todo proveyó a nuestra raza (poetas, narradores y críticos). [...]pudo decir de sí lo que Whitman [...]: “Yo riego las raíces de todo lo que crece”. La naturaleza del maestro, en el sentido paternal, la llevaba visible Darío: confortó a cuanto escritor tuvo cerca; dio, desde el apretón de manos hasta el abrazo efusivo, a cuanta larva de letras se le cruzó en el camino; excitó a los jóvenes y les dio paridad a los maduros, lo mereciesen o no, lo mereciesen unos y otros. Sentía un gozo de veras de jardinero multiplicador de especies, y una efusión de patriarca que cuida y mima carne salida de su carne. (2019c)

Hay en este homenaje y reivindicación de la figura de Darío mucho valor y agradecimiento por parte de Mistral cuando, como ella indica, el clima hacia el poeta nicaragüense en los años treinta es de rechazo tanto por cuestiones personales como por apartarse de una estética que se creía ya superada. Pero Gabriela Mistral se caracterizó desde el inicio de su carrera como una figura transgresora, con una visión personal y una voz potente para manifestar su desacuerdo ante las injusticias y en pro de crear comunidad, tal y como lo hacía Darío. Con la escritura de este texto, no cierra la puerta que le abrió el autor nicaragüense para llevarlo al olvido, sino que lo recupera como memoria viva, como “el mayor poeta en castellano” del que es necesario hacer cursos como los que se llevan a cabo sobre Góngora, Calderón y Lope de Vega.

“Rubén Darío, primer poeta del habla y padre de la poesía española del siglo XX” (2019c), incluso seguirá vivo años después en la obra de la poeta chilena, tanto en su mirada humanista, donde brilla por medio de sus ensayos, como de sus poemas de madurez, *Tala* (1938) y *Lagar* (1954), donde el esteticismo

rubendariano sigue presente: en los recados, en los cantos a Argentina, a Chile, a las Antillas, en la poesía con temas indígenas, en el cosmopolitismo, en las lecturas de Mistral incluidas en sus poemas, como William Blake y San Juan de la Cruz, que lo mismo aparecen junto al Corán que junto a David, rey de Judá.

* * *

Obras citadas

- Darío, Rubén. "La mujer española." *España contemporánea*, Garnier Hermanos, 1907. archive.org/details/espaacontempor00dar/page/n7/mode/2up.
- "Gabriela Mistral candidato al premio Nobel de la Literatura." *La Nación*, 1 Jan. 1926, p. 16. web.archive.org/web/20210506213539/https://culturadigital.udp.cl/cms/wp-content/uploads/2018/03/LN_1926_01_01.pdf.
- "Gabriela Mistral. Premio Nacional de Literatura 1951." *Universidad de Chile*, uchile.cl/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nacionales/literatura/gabriela-mistral/.
- García Guadalupe, Inmaculada. "Gabriela Mistral. Cronología 1899-1921." *Centro Virtual Cervantes*, cvc.cervantes.es/literatura/escritores/mistral/cronologia/.
- Girona, Nuria. "Introducción." En *Gabriela Mistral. Tala. Lagar*. 2001, Cátedra, 2023.
- Huidobro Salazar, María Gabriela. "Por una educación más humana, humanista y femenina: Gabriela Mistral y los clásicos grecorromanos." *Historia (Santiago)*, vol. 55, no. 2, Dec. 2022, doi:10.4067/s0717-71942022000200303.
- Falabella Luco, María Soledad. "La bailarina: Discusión de la ética de la diferencia sexual en un poema de Gabriela Mistral." *Nomadías*, no. 31, pp. 209-225. nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/69445.
- Mancilla, Arturo. *Antecedentes para una historia de la educación primaria en Chile. Siglos XIX y comienzos del XX*. Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2005.
- Mistral, Gabriela. "Desolación (1922)." *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94082.html.
- Mistral, Gabriela. "La instrucción de la mujer." *La Voz de Elqui*, no. 988, 8 Mar. 1906, web.archive.org/web/20170323142754/http://bibliotecadigital.uchile.cl/client/es_ES/search/asset/100021/0.

- Mistral, Gabriela. "El oficio lateral." *Centro Virtual Cervantes*, cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-nica-y-diversa-0/html/018d6528-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html.
- Mistral, Gabriela. *Bendita sea mi lengua. Diario íntimo de Gabriela Mistral*. Compilado por Jaime Quezada, Catalonia, 2019.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida. Tomo I. Poesía*. Ediciones Biblioteca Nacional, 2019, bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/CH/CH0000129_0001.pdf.
- Mistral, Gabriela. "Homenaje a Rubén Darío." Fundación Unión Chilena de Escritores, 2019, fundacionunionchilenadeescritores.blogspot.com/2019/01/gabriela-mistral-homenaje-ruben-dario.html.
- Piñones Lizama, Julio. *Polifonía en torno a Mistral*. Editorial Universidad de La Serena, 2013.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Carta de Gabriela Mistral a Rubén Darío." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 24, 1995, revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9595110137A/23295.
- Torres, Alejandra. "Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)." *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 33, 2017, pp. 97-110. scielo.org.ar/pdf/celehis/n33/n33a10.pdf.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena. "Rubén Darío le abre una puerta a Rachilde. Las provocaciones de una decadente." *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 46, 2016, pp. 37-47.
- Zemborain, Lila. "Las resonancias de un nombre: Gabriela Mistral." *Revista Iberoamericana*, vol. 66, no. 190, 2000, pp. 147-161.

* * *



Tengo miedo torero: la tejeduría como forma de resistencia política semiótica para subvertir el orden patriarcal

Tengo miedo torero: Weaving as a Form of Semiotic Political Resistance to Subvert the Patriarchal Order

SAMUEL L. GARSHA

Universidad de Wisconsin-Madison.

sam.garsha@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo analiza la función simbólica de la tejeduría en Tengo miedo torero (2001) de Pedro Lemebel como forma de resistencia política semiótica frente al orden patriarcal y autoritario en Chile. A través del personaje de La Loca del Frente, una mujer travesti, se examina cómo el bordado reimagina la identidad nacional, los roles de género y la agencia política. El análisis incluye referencias mitológicas y destaca la alianza implícita entre resistencias feministas y LGBT+, donde la creación textil se convierte en medio subversivo frente a la hegemonía patriarcal.

© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

Con Victoria Ocampo, escritora y directora de la revista *Sur* de Buenos Aires, a propósito de los festejos realizados a la poeta en la ciudad de Washington D.C., 1946. La fotografía apareció publicada en la Revista *Zig-Zag* el 4 de abril de 1946 con el título "Estados Unidos la festeja".

Autor: Marcos Chamudes Reitch.

Palabras Clave: *subversión patriarcal, literatura feminista y queer, tejeduría, LGBT+.*

ABSTRACT

*This essay analyzes the symbolic role of weaving in Pedro Lemebel's *Tengo miedo torero* (2001) as a form of semiotic political resistance against Chile's patriarchal and authoritarian order. Through the character of La Loca del Frente, a travesti woman, the paper explores how embroidery reimagines national identity, gender roles, and political agency. Referencing myth and feminist traditions, the essay argues that textile creation forms an implicit alliance between feminist and LGBT+ resistance against patriarchal hegemony.*

Keywords: *patriarchal subversion, feminist and queer literature, weaving, LGBT+.*

Embroidering, weaving and mending have been part of the legacy of women throughout history. All of these metaphors make up much of women's writing. We also write with fragments that help us tell stories. Each fragment is an instant as is each stitch, and we could say that the interiority of women, the peace found in embroidery, are important expressions of our subjectivity.

Marjorie Agosín, "Chilean Women Searching for Peace through
Needles & Thread" de Javiera Bruna

Introducción

La tejeduría en grupos feministas latinoamericanos ha sido ampliamente discutida como forma de contrarrestar el silenciamiento y la subjetivación impuestos por el orden patriarcal y el Estado opresivo.¹ No obstante, esta práctica ha recibido escasa

¹ Consideren, por ejemplo, Agosín, Marjorie. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas". *Revista Iberoamericana* 51. 1985, p. 523: "La mujer, silenciosa por tradición, está más cerca de la escritura, porque su acceso al habla ha sido marginal. Siempre al igual que su relación con los discursos masculinos establecidos y como ruta de

atención en grupos LGBT+, también silenciados y subjetivados por el mismo orden. Este ensayo busca llenar este vacío. Aunque el análisis admite múltiples enfoques, he optado por abordar una aproximación literaria. En específico, analizo la novela *Tengo miedo torero* (2001) del escritor chileno Pedro Lemebel, que narra la vida de la Loca del Frente, una mujer travesti que borda manteles y que se encuentra en medio de un atentado fallido contra el infame dictador chileno, Augusto Pinochet.

El ensayo plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué función simbólica cumple la tejeduría en *Tengo miedo torero* (2001) que también se observa en la tejeduría de grupos femeninos marginalizados? Sostengo que la tejeduría en *Tengo miedo torero* apunta a una alianza forjada entre la comunidad LGBT+ y los grupos femeninos similarmente subjetivados, que emplearon esta práctica como forma de resistencia política semiótica para subvertir el orden patriarcal, y para imaginar un nuevo orden social en su lugar.² El ensayo se divide en tres partes. La primera parte examina *Tengo miedo torero* y la función que la tejeduría asume ahí. La segunda parte profundiza en las alusiones a Aracne y a Penélope que se hacen en la novela, y cómo sirven como referencias políticas y sociales importantes.³ La última parte analiza el

evasión, la mujer borda / escribe. Remontándonos a la mitología griega, basta recordar al rey Teseo, casado con Procne, que se enamora de su cuñada Filomena. Después de violarla, le corta la lengua para prohibir su discurso hablado. Sin embargo, Filomena borda en un tapiz lo acontecido y se lo envía a su hermana."

² Carla Silva Contreras, en "El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Nomadías* 24. 2017, p.2, ha hecho una observación parecida: "Me refiero, específicamente, a los hilanderos y tejedores homosexuales que han desarrollado este oficio en la más absoluta marginalidad y que permiten comprender la [tejeduría] como un gesto de alianza con lo femenino."

³ Antes de que los argumentos abundan de que *Tengo miedo torero* no es una novela de resistencia política semiótica, le dirijo al lector al excelente trabajo de Cristián Capó Montes, "Modalidades de violencia y resistencia política en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. España: Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, p.193: "Una vez desplegadas las diversas modalidades de violencia presentes en *Tengo miedo torero* y su incidencia en la crisis de sociabilidad, se postula ahora que en la novela pueden apreciarse ciertas formas de resistencia al orden responsable de la violencia generalizada. Ello convierte a *Tengo miedo torero* en una novela política,

movimiento arpillerista de los años 80, así como las arpilleristas chilenas utilizaron la tejeduría para resistir de modo simbólico el orden chileno imperante.

Tengo miedo torero: la tejeduría como forma de resistencia política semiótica

Los primeros vestigios de una resistencia política semiótica se arraigan en *Tengo miedo torero* cuando la clienta más adinerada de la Loca del Frente, la doña Carita, llama a la Loca para preguntar sobre el progreso que había hecho en un mantel que le había pedido bordar para una cena que ella y su esposo, un general militar que trabaja para el dictador Pinochet, iban a ofrecer. La Loca, respondiendo a su pedido, le informa que dejaría el mantel en su casa esa misma tarde, pero le avisa que no pudo incluir un escudo chileno con los sables cruzados, que al principio se había pedido:

Lo único que no me resultó fue ese escudo chileno con los sables cruzados que usted quería que le bordara en la cabecera de la mesa. Sabe, yo encontré que era recargarlo demasiado. Sí, sí sé que usted insistió que era importante. Pero qué quiere que le diga, se veía... cómo decirle... un poco picante. Como mantel de fonda. ¿Me entiende? (Lemebel 2001 51-52).

Para entender mejor el peso simbólico de esta omisión, conviene revisar el origen histórico del escudo chileno, y los valores que codifica.

El escudo de los dos sables cruzados fue diseñado por el historiador don Enrique Blanchard-Chessi en 1812, y en el mismo escudo hay una mujer vestida con túnica y toga que lleva una lanza en la mano, así como un hombre con casco, cota, toga y

entendiendo por dicho concepto el conjunto de estrategias que dislocan, desde diversos ángulos, los circuitos del poder imperante. Como señala Michel Foucault, donde el poder se ejerce hay siempre oposición a este (1998 14-16). Y ello puede apreciarse (*sic*) en la novela de Lemebel, al verse activada una pulsión subversiva que se desplaza por los diversos niveles del texto."

espada. Ambos tienen las manos unidas a ambos lados de la base de una columna griega que se eleva hasta los sables cruzados. Las inscripciones en el escudo leen *post tenebras lux* (después de la oscuridad, la luz) y *aut conciliis aut ense* (por consejo o por espada) (Barros Franco 1996 21).

La negativa de la Loca a incluir el escudo chileno de Enrique Blanchard-Chessi resalta un esfuerzo de su parte por resistir el orden patriarcal preexistente, así como de cuestionar las ideas nacionalistas de sabiduría (por consejo) y justicia (por espada) que este orden pretendía mantener. Al afirmar que la inclusión del escudo chileno hizo que su mantel pareciera un “mantel de fonda”, la Loca critica la legitimidad de este orden y sus dudosos fundamentos de igualdad civil y jurídica. Y esta omisión no solo cuestiona el valor del símbolo, sino también el de su progenitor, Blanchard-Chessi, quien diseñó el escudo dentro de un marco patriarcal que reforzó un binarismo de género.⁴ Desde una perspectiva feminista, también se puede plantear un argumento sobre la posicionalidad de las dos figuras del escudo: el hombre y la mujer están separados por una columna griega y se unen por medio de las manos derecha e izquierda. La posicionalidad de estas figuras sugiere una igualdad social idealizada que el escudo procuró establecer. La negativa de la Loca a incluir el escudo indica que no se adscribe a esta noción idealizada de igualdad de género. Al reconocer su propia subjetividad como mujer travesti, busca forjar una alianza entre la comunidad LGBT+ y los grupos femeninos chilenos igualmente subjetivados, que niegan que esta igualdad de género se haya logrado en su país.

Más allá del simbolismo en lo que se teje o se omite tejer, también importa a quién se le permite poseer lo tejido. Si un

⁴ Barrena, María Agustina, et al., en “Género, patriarcado, binarismo, androcentrismo: algunas categorías de análisis para observar relaciones sociales con lentes violentas.” *ESI en la secundaria: hacia una educación sexualmente justa y placentera*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2024, pp. 14-15, sostienen que la división binaria tiene “fines disciplinadores” que pretenden mantener un control social sobre los cuerpos, el deseo y los roles sociales para que la jerarquización masculina sea sostenida.

individuo que está afiliado con el mantenimiento de la dictadura militar decide comprar un bordado de una tejedora que anhela desafiar la dictadura, la decisión de negarle la venta asimismo puede funcionar como forma de resistencia política semiótica. Este fenómeno se materializa en *Tengo miedo torero* cuando la Loca visita la casa de la doña Carita para venderla el mantel ya mencionado:

El vino rojo salpicaba el mantel... donde se ahogaban sus pajaritos... A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos... Y caminó patuleca por la calle queriendo doblar pronto la esquina para desaparecer de esa mirada impertinente. (Lemebel 2001 64-66).

Al imaginar al esposo de la doña Carita y a los otros generales tomando su vino tinto, mordiendo la carne jugosa y mascando fiero el costillar graso y sanguinolento que convirtió su mantel en una sábana violácea de crimen —una mortaja manchada de patria— la Loca huye de la casa en una oleada de pánico. Esta huida, junto con su negativa a vender el mantel, no solo expresa su repudio al uso que se le daría a la pieza, sino también un rechazo simbólico del orden social predominante.⁵ La mortaja empapada de patria, donde naufragan sus pájaros y angelitos bordados, revela la violencia estructural que el régimen militar ejercía sobre los homosexuales y travestis chilenos, relegándolos a un estatus de ciudadanía de segunda clase.

El motivo del ave, entre ellos los pájaros bordados de la Loca, conlleva una asociación fuerte con lo femenino. Esta conexión se manifiesta con especial intensidad cuando la Loca rememora

⁵ Berta López Morales, en "*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio". *Estudios Filológicos* 40, 2005, pp. 121-129, postula que la interpretación denigrante de la Loca hacia los generales en esta escena implica un deseo de impugnar su proyecto más grande de Chile: "Esta orgía sangrienta degradada a los generales y a su proyecto de país, mostrando a la cúpula del poder sin alma, sin compasión y sin humanidad. El proyecto mesiánico de los militares es desacreditado por esta voz tachada, que entre dientes murmura la historia no oficial, la misma que la Loca del Frente escribe en la página en blanco del mantel con esa caligrafía jeroglífica de pájaros y ángeles."

el abuso sexual que sufrió a manos de su padre: “A él tan macho, tan canchero con las mujeres... tan ardiente su cuerpo... ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aleatear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome.” (Lemebel 2001 17). El símil del pollo empalado o del pichón sin plumas que aletea desesperadamente frente a un peligro inevitable simboliza una impotencia sentida por la víctima de un acto inesperado de abuso sexual. Esta impotencia, figurada con el aleteo inútil del ave herida, vincula la subjetividad homosexual con la subjetividad femenina, pues ambos grupos han sufrido abusos semejantes a manos de hombres así aprovechados. La percepción del agresor reduce a la víctima a un ser prescindible, lo que la relega a una clase inferior, a una segunda clase. Tal relegación fenomenaliza la ideología opresiva articulada por Pinochet y su orden patriarcal, una que permite que el homosexual y la mujer se silencien, se objetifiquen, se les abuse y se opriman. La decisión de la Loca de huir de la casa del general y de negarse a vender el mantel blanco a la doña Carita se puede interpretar como un rechazo de esta ideología inquietante —una decisión que asegura que sus pájaros no naufragan para satisfacer a Pinochet y a su sistema represivo.⁶

Carla Silva Contreras ha sostenido que la enseñanza de la tejeduría en *Tengo miedo torero* se asemeja, en muchos aspectos, a la enseñanza empleada en comunidades femeninas, y señala que los hilanderos y tejedores homosexuales que han emprendido el trabajo textil permiten que se pueda entender como gesto

⁶ Brad Epps, en “Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.” *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. España: Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, 113, argumenta que la huida de la Loca en esta escena refleja su impresionante grado de conciencia social: “La misma ‘alucinada fantasía barroca’ que antes la había llevado a ‘adornar hasta el más insignificante momento’ (33), ahora, en la cocina de una de la mansiones de uno de los militares que regentan el país, la lleva a sentir ‘una oleada de dignidad que la hac[e] levantar la cabeza’ (66). La Loca será una heredera de Aracne, pero una heredera con conciencia social.” Más discusión se tendrá aquí en la sección *Alusiones a Aracne y a Penélope*.

de alianza con lo femenino.⁷ Los conocimientos en comunidades femeninas se transmiten de generación en generación, lo que hace que la práctica de tejer sea particularmente significativa, ya que crea comunidad: “las ancianas conocen mejor la técnica, la tintura, los puntos y las texturas que las jóvenes, por esta razón, niñas, mujeres y ancianas se sientan juntas a tejer para transmitir sus saberes.” (6).

Iris Marion Young menciona que los teóricos radicales y activistas feministas frecuentemente apelan a un ideal de comunidad alternativa frente a la opresión y a la explotación reproducidas por el orden patriarcal-capitalista.⁸ La comunidad creada por la pedagogía de la tejeduría intergeneracional propone, de forma similar, una alternativa que actúa en gran medida como resistencia política semiótica, no precisamente una que se enfrenta directamente con el orden reinante, sino una que, de modo indirecto, permite un escape de este orden. Por ello, la creación de comunidad motivada por esta enseñanza intergeneracional, en su habilidad de permitir un escape del orden social predominante, lo impugna y da acceso a un orden alternativo con rasgos ontológicamente distintos. Este escape se evidencia en *Tengo miedo torero* a través de la comunidad de tejedores travestis creada por la Rana:

La Lupe hacía de anzuelo, levantaba hombres tirados en la vereda, hombres vagabundos expulsados de su hogar, hombres cesantes que vagaban en la noche ocultándose de las patrullas, hombres del Sur que llegaban a la capital con lo puesto, y después de caminar semanas enteras buscando pega y durmiendo en las plazas, se encontraban con la Lupe, y sin pensarlo se encaminaban con ella por Recoleta hasta la casa donde aguardaban tejiendo la Fabiola y la Rana, las dos viejas colizas jubiladas del patín. (Lemebel 2001 75-76).

⁷ Véase la nota 2.

⁸ Véase Iris Marion Young, “The Ideal of Community and the Politics of Difference”. *Social Theory and Practice* 12, 1986, p. 1: “Radical theorists and activists often appeal to an ideal of community as an alternative to the oppression and exploitation they argue characterize capitalist patriarchal society.”

La comunidad espontáneamente creada de tejedores travestis —engañando a hombres vagabundos y tejiendo tela para ganarse la vida— instituye un contraorden con rasgos más radicales, matriarcales y subversivos. Así, la alianza implícita entre lo homosexual y lo femenino se acentúa, una que se infiere mediante una resistencia política semiótica contra el orden patriarcal que, en este caso, inesperada pero placenteramente toma forma.

Alusiones a Aracne y a Penélope

Como una araña que teje su red para atrapar a su presa, los dedos tarántulas de la Loca recorren el cuerpo musculado de su amante universitario, Carlos:

Sus dedos tocando esa guata de hombre, ese tripal nervioso, tensado por la fuga. Sus dedos privilegiados destejían los remolinos velludos de su ombligo, sus dedos tarántulas se agarraban fieros de esas crines duras, jugaban con ese pelaje rizado, con ese ‘caminito al cielo’, vientre abajo, quebrada abajo, donde se hacía más espeso el matorral áspero del pubis. (Lemebel 2001 49).

Los dedos de la Loca, sus agujas carnosas que bordan sus manteles, servilletas y sábanas —su huso de oro— connotan una sensualidad y sexualidad: “La textura áspera del bluyín era terreno de lija para sus yemas tarántulas encaramándose por el largo fémur endurecido por tibio tacto.” (Lemebel 2001 161). Gracias a esta sensualidad táctil, la Loca logra embrujar los cuerpos de sus amantes, y atraparlos en una red erótica y carnal.

Contrario a la noción patriarcal de que la mujer solamente sirve para agradecer al hombre⁹, Lemebel propone aquí una

⁹ Véase Rosso, Nadia. “El sistema patriarcal: sus fundamentos y funcionamiento.” *Recuperado el* 18. 2016, p. 6: “Desde niñas nos enseñarán a ser delicadas, sumisas, a callar, a poner los intereses de los demás por sobre los nuestros, a sentirnos inseguras, a necesitar agradecer a otros y sobre todo, a buscar un marido y reproducirnos.”

subversión atrevida: la Loca deriva el placer en hacer el placer, y obtiene placer en el ejercicio del poder que su seducción y embrujamiento genera. De este modo, ella no sirve al hombre; el hombre sirve a ella. Esta inversión de la dinámica sexual tradicional subvierte el orden patriarcal al situar a la mujer (o, en esta instancia, a la mujer travesti) en una posición de autoridad sexual, y al hombre en una posición comprometida, casi frágil.

Ya que la Loca es una mujer travesti, también emerge un argumento de objetivación compartida. Tanto la mujer travesti como la mujer cisgénero afrontan, y pueden resistir, la objetivación que se les impone por el orden patriarcal; pero, para hacer esto, deben reinterpretar el sexo y su rol dentro de ello, quizá al seguir el modelo que adoptaba la Loca. Esta experiencia compartida de objetivación, junto con la posibilidad de superarla, sugiere una alianza de subjetivación y subversión entre la comunidad LGBT+ y los colectivos femeninos, oponiéndose como aliadas a la jerarquía masculina. En ambos casos, los dedos tarántulas de la tejedora (travesti o cisgénero) son las herramientas que dan paso a tal subversión...

Los rasgos arácnidos de la Loca, en su oficio textil y erotismo táctil, han llevado a académicxs como Carla Silva Contreras a compararla de modo metafórico con las figuras míticas de Aracne y Penélope: “La protagonista es mucho más que un travesti enamorado; ella teje, como las arañas, una lengua nueva, clandestina y desafiante... la metáfora del tejer a partir de las figuras de Aracne y Penélope...[propone] que este lenguaje mudo opera como el *ethos* de la resistencia ante el discurso hegemónico.” (8). Este *ethos* antihegemónico se visibiliza en el lenguaje clandestino que la tejeduría de la Loca introduce, y en su habilidad de incluir o de excluir ciertos elementos simbólicos en sus bordados¹⁰, que se conecta con el lenguaje mudo que se propuso en la mitología griega. En su estudio del mito de Aracne en el *Metamorfosis* de Ovidio, José Manuel Pedrosa delinea cómo la figura griega logró

¹⁰ Consideren, por ejemplo, la omisión del escudo chileno en el mantel que la Loca bordó para la doña Carita.

comunicar susodicho discurso antihegemónico: “[Aracne] se había granjeado una gran reputación en el arte de tejer y bordar.... Su habilidad le valió la fama de ser discípula de Atenea... Pero Aracne no quería deber su talento a nadie más que a sí misma, y desafió a la diosa, la cual aceptó el reto y se le apareció en figura de una anciana.” (Cit. en Pedrosa 2011 134).

El anhelo de Aracne por independizarse de su maestra —un rasgo tradicionalmente asociado a lo “masculino”¹¹— subvierte el orden patriarcal, pues cuestiona el papel subordinado que juegan las mujeres tejedoras en la sociedad. La elección de la Loca de rehusar vender su mantel a la doña Carita se alinea con este deseo independentista: no atribuye su talento a nadie, y en especial no a alguien que sostiene un sistema que la oprime, obstaculiza y objetiviza. Esta independencia, ejemplificada tanto en el caso de Aracne como en el de la Loca, subraya una alianza tácita entre la comunidad LGBTQ+ y los colectivos femeninos, donde el lenguaje mudo se convierte en instrumento antihegemónico, no en lo tejido en sí mismo, sino en las decisiones creativas que toman estas mujeres tejedoras, y para quienes deciden emprender su trabajo.

Silva Contreras propone que la Loca eventualmente se metamorfosea en la reina griega, Penélope: “La Loca deja de tejer para vivir y comienza a tejer para esperar, deja de ser la condenada Aracne para convertirse en Penélope, que teje esperando”¹²

¹¹ Luis Bonino, en “Masculinidad hegemónica e identidad masculina.” *Dossiers feministes*. Castelló de la Plana: Seminari d’Investigació Feminista, Universitat Jaume I, 2002, p. 17, respalda la idea de que la independencia se puede entender como rasgo normativamente asociado a la masculinidad hegemónica: “[La autosuficiencia prestigiosa] afirma que ser hombre es adquirir la cualidad de la autosuficiencia autoafirmativa, prestigiosa y eficaz... A través de esta creencia se adjudica a los hombres la independencia y el poder de dominio (de la realidad y de sí) que en la existencia masculina es potencia u operante, pero siempre existente, aunque nunca puede asegurar plenamente.”

¹² Brad Epps, en “Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.” *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. España: Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, 113, nota 5, asimismo traza esta conexión ontológica entre la Loca y Penélope en su espera amorosa: “Al igual que Penélope, la Loca está caracterizada por la espera: ‘ella tejía la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifrunci de su voz’ (14-15).”

al hombre que ama, que teje y desteje en una rebeldía silenciosa.” (9). Para contextualizar este mito y su conexión con la tejeduría, se puede considerar el análisis de Maria C. Pantelia, quien describe el engaño astuto que la reina griega concibe para esquivar a los pedidos de sus pretendientes implacables: “[Penelope] proves that she is Odysseus’ worthy wife when she deceives [her] suitors by turning her actual weaving of Laertes’ shroud into ‘a wile’. In this case, the web becomes not only a symbol of the female sphere of influence and the traditional idea of familial order that Penelope seems to accept and represent in the poem, but also the very weapon which she uses in order to protect and maintain this kind of order by deceiving those who threaten it.” (496-97).

Si bien no coincide con la conclusión de Pantelia de que la tejeduría de Penélope reafirma una idea tradicional de orden familiar, tiene valor su perspectiva de que la transformación de su mortaja en *wile* sugiera un deseo de su parte por proteger y mantener un orden simbólico. En lugar de proteger y mantener (básicamente) una extensión del orden patriarcal, Penélope construye un contraorden: mantiene un lazo conyugal con Odiseo, pero a la vez rehúsa ser poseída por sus pretendientes perseverantes. Su engaño la empodera, sin duda, pues ha hilvanado un contraorden de auto-agencia, indocilidad e indomabilidad. Es precisamente este modelo lo que la reina griega aspira a proteger y a mantener...

La Loca similarmente hila en la espera: “Separados por bastidores de humo, del fumar y fumar chupando la vigilia, ella tejía la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifrunci de su voz.” (Lemebel 2001 16). “Tejiendo la espera” alude a un cambio importante: la Loca ya no es una transeúnte callejera o trabajadora sexual, sino una mujer con casa y relación romántica (más o menos) estable. Esta aparente domesticación trae una tensión patente, sin embargo. Su independencia no es absoluta, pero todavía recibe amistad, cariño y amor de su amado, Carlos. Es cierto que “tejiendo la espera” no significa lo mismo para la Loca que para Penélope, pero ambas mantienen sus conexiones conyugales mediante el arte de bordar y tejer. Este vínculo recalca una alianza entre la comunidad

LGBT+ y los colectivos femeninos, que utilizan la espera, o pueden utilizarla, para mantener un orden social alternativo.

Tejiendo subversión en colectivos feministas: las arpilleristas chilenas

En los años 80, los colectivos feministas también recurrieron al trabajo textil para subvertir el orden social. El caso más destacado aquí es el de las arpilleristas chilenas. De modo muy coherente, Marjorie Agosín ha descrito el impacto que este importante grupo tuvo en la sociedad chilena. Al utilizar el arte netamente doméstico de la tejeduría, propone que las arpilleristas chilenas cobraron una fuerte tonalidad subversiva y testimonial. Como consecuencia, la imagen de la dócil ama de casa que trabaja con retales y diseños superpuestos en una tela ordinaria se transformó de manera radical e inesperada. La tejeduría ya no era un arte pasivo relegado a la casa, sino un medio de protesta activa en el que la mujer, con su tela, creó una dinámica vital en la historia más amplia de Chile.¹³ Con su propio tejido, ¿de qué manera lograron las arpilleristas chilenas este resultado?

Camila Fernanda Sastre Díaz ha intentado contestar esta pregunta. Desde su perspectiva, las arpilleras desposeídas originalmente funcionaban como ingresos para la subsistencia, que en poco tiempo adquirieron otro motivo: “A su vez, la acción de bordar se transformó en una manera de manifestar [los] sentimientos de angustia, pena, rabia, impotencia, por los hechos que [las arpilleristas chilenas] habían vivido u observado.” (370).

¹³ Véase Agosín, Marjorie. “Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas”. *Revista Iberoamericana* 51. 1985, pp. 523-24: “Es éste el fenómeno de las arpilleristas chilenas, quienes, utilizando un arte netamente doméstico —por lo de ama de casa y por ser ejecutado dentro del limitado perímetro del hogar—, cobran una fuerte tonalidad subversiva y testimonial dentro y fuera de Chile. En consecuencia, la imagen de la dócil ama de casa que trabaja pacientemente con retales y coloca armoniosamente los diseños superpuestos en una tela ordinaria, invierte radicalmente su función social, transformando a este arte pasivo en una activa protesta donde la mujer, por medio de su propia escritura, crea una dinámica vital en la historia de su país.”

A partir de las imágenes de los retazos de géneros bordados que dibujaban escenas cotidianas de la represión, las arpilleristas chilenas lograron publicar lo censurado, lo silenciado y lo olvidado al mundo entero. Esta decisión dio óptica a la realidad tenebrosa bajo la cual la población chilena vivió, y que la dictadura militar esforzadamente intentó ocultar. Así, se transformó la arpillera de medio de subsistencia en medio de resistencia, dando voz a las que no se oían, y dando cara a las que no se veían.¹⁴

Al expresar su desaprobación, frustración e incluso rabia con las injusticias que ejercían la dictadura militar, las arpilleristas chilenas impulsaron una contranarrativa que fortaleció una política antimilitarista, y que forjó un nuevo camino, un contraorden, que impugnó el modelo patriarcal preponderante. Este contraorden, antihegemónico y feminista en su aspecto descriptivo, se obtuvo en virtud de la multitud, por virtud de una banda de mujeres que se unieron en un taller de artesanías apoyado por la Vicaría de la Solidaridad, y empezaron a hablar, a escribir, a bordar (si se puede hacer una distinción semántica en este sentido).¹⁵ Distinto a la teoría propuesta por Iris Marion Young de que los activistas feministas frecuentemente apelan a un ideal de comunidad alternativa a la opresión y a la explotación caracterizadas

¹⁴ Véase Sastre Díaz, Camila Fernanda. "Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)". *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones* 2. 2011, p. 370: "En un primer momento las arpilleras surgen como una manera de proporcionar, por medio de la venta de éstas, ingresos para la subsistencia. A su vez, la acción de bordar se transformó en una manera de manifestar sus sentimientos de angustia, pena, rabia, impotencia, por los hechos que ellas habían vivido u observado. No obstante, las imágenes que se creaban a partir de los retazos de géneros bordados representaban las escenas cotidianas de la represión que la dictadura militar practicaba, transformándose en un medio de expresión de aquellos sucesos."

¹⁵ Consideren el siguiente fragmento de Camila Fernanda Sastre Díaz en "Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)". *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones* 2. 2011, p. 368: "El primer taller de arpilleras fue formado en marzo de 1974 como un taller de artesanías bajo el apoyo de la Vicaría. En el punto máximo de su desesperación, aproximadamente catorce mujeres llegaron a la Vicaría. Ellas no sabían qué hacer para aplacar la profunda pena, para remediar la crisis económica y para alimentar a los niños que estaban sin padres." (Cit. en Sastre Díaz 2011 368, de Agosín 1996 1).

por la supremacía masculina¹⁶, lo que hicieron las arpilleristas chilenas con sus arpilleras fue todo lo contrario: crearon comunidad no para escapar del patriarcado, sino para oponerlo, para *resistirlo*, directamente. Las imágenes que superpusieron en sus arpilleras formaban parte de una resistencia política semiótica a la cual se adscribieron, pero su resistencia fue aún más potente que esto: resistieron la dictadura militar abiertamente, valientemente y sin miedo. Más importante, enviaron un mensaje directo a Pinochet y a su sistema autoritario: somos oprimidos, somos silenciados, somos desaparecidos. Ustedes lo saben...de hecho, *ustedes lo disfrutan*.

La obra textil de las arpilleristas chilenas es paralela en muchos aspectos a la obra producida por la Loca. Como ha aludido Sastre Díaz arriba, las arpilleristas chilenas utilizaron las ventas que ganaron como ingresos de subsistencia, un fin que también perseguía la Loca.¹⁷ Asimismo he sostenido en este ensayo que los pájaros y angelitos bordados en el mantel blanco de la Loca revelaron la violencia estructural que imponía el régimen militar sobre los homosexuales y travestis chilenos¹⁸, lo que se conecta con las imágenes bordadas en las arpilleras que revelaban en efecto lo mismo. Sostengo que esta conexión se adscribe a una alianza concebida entre la comunidad LGBT+ y los grupos femeninos chilenos, que imaginaban una alternativa a una intransigencia que no se iba a alterar. Fue esta conceptualización que prometía la libertad:

*Tienen sus dibujos
figuras pequeñas
avecitas locas
que quieren volar...*

¹⁶ Véase la nota 8.

¹⁷ Consideren el argumento que esbozo en la página 7-8: "La comunidad espontáneamente creada de tejedores travestis, engañando a hombres vagabundos y tejiendo tela para ganarse la vida..."

¹⁸ Véase la página 6.

Conclusión

Ahora bien, hemos traspasado mucho terreno en este breve análisis aquí aportado. Empezamos con un escrutinio metódico de *Tengo miedo torero* y la interpelación simbólica de temas opresivos sustentados por la jerarquía masculina, que fue facilitada con desarrollos pertinentes a lo tejido, o bien a la omisión de éste. Presentamos las anécdotas mitológicas renombradas de Penélope y Aracne, figuras griegas que tejieron tela en absoluta marginalidad y clandestinidad para oponerse de modo estratégico al modelo hegemónico que les había oprimido, y cómo éstas se conectaban, tanto en lo explícito como en lo implícito, con la protagonista de la novela ejemplar aquí presentada. Para contextualizar la subversión textil en una acción política patente, discutimos el movimiento arpillerista de los años 80, y cómo estas mujeres arpilleristas lograron impugnar el orden opresivo y omnipotente de Pinochet con sus arpilleras lúgubrementemente cargadas. Pero aún resulta mucho que no teníamos tiempo para cubrir. Por ahora, este estudio contribuye una perspectiva ignorada en los campos de estudios literarios y de género, en que se ha pasado por alto interpretar el rol de la tejeduría ampliamente entretejida en esta obra como base de alianza implícita entre los grupos homosexuales y femeninos chilenos, tanto en la historia como en el presente. Todo considerado, todavía hay una plenitud de oportunidades para investigación extendida, marcada en particular si se considera el enfoque político que se sustentaba. Si bien la mención breve del movimiento arpillerista proporcionaba buena puerta de entrada al criticar la función de lo tejido en la escena histórica-política y activista, un análisis más detallado de su rol podría prometer algunas respuestas más claras e informadas. Sería otra alternativa profundizar en cómo la tejeduría opera en la actualidad como arma de resistencia contestataria y antihegemónica, lo que puede sustanciar más continuidad a la obra magna de uno de los escritores y activistas más fuertes, y más destacados, de la historia entera de Chile.

Obras citadas

- Agosín, Marjorie. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas." *Revista Iberoamericana*, vol. 51, 1985, pp. 523-529.
- Barros Franco, José Miguel. "Acerca del primer escudo de Chile." *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, no. 63, 1996, pp. 17-30.
- Barrena, María Agustina, et al. "Género, patriarcado, binarismo y androcen-trismo: algunas categorías de análisis para observar las relaciones so-ciales con lentes violetas." *ESI en la secundaria: hacia una educación sexualmente justa y placentera*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2024, pp. 12-18.
- Bonino, Luis. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina." *Dossiers feministes*, Universitat Jaume I, 2002, pp. 7-35.
- Bruna, Javiera. "Chilean Women Searching for Peace through Needles & Thread." *Havana Times*, 18 Apr. 2022, havanatimes.org/features/chil-ean-women-searching-for-peace-through-needles-thread/.
- Capó Montes, Cristián. "Modalidades de violencia y resistencia política en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, edited by Fernando A. Blanco, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 177-197.
- Epps, Brad. "Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, edited by Fernando A. Blanco, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 109-127.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Seix Barral, 2001.
- López Morales, Berta. "*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: Ruptura y testimonio." *Estudios Filológicos*, no. 40, 2005, pp. 121-129.
- Marion Young, Iris. "The Ideal of Community and the Politics of Difference." *Social Theory and Practice*, vol. 12, 1986, pp. 1-26.
- Pantelia, Maria C. "Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Ho-mer." *The American Journal of Philology*, vol. 114, 1993, pp. 493-501.
- Pedrosa, José Manuel. "El mito de Aracne: versiones orales y escritas (de Ovi-dio y García Márquez a un cuento de los bubis de Guinea Ecuatorial y de los fon de Benín)." *Oráfrica: Revista de Oralidad Africana*, no. 7, 2011, pp. 131-147.
- Rosso, Nadia. "El sistema patriarcal: sus fundamentos y funcionamiento." *El continuo de la violencia feminicida: sus raíces profundas*. Diálogo In-ternacional Feminicidios en América Latina, Fundación Mujer y Futu-ro, Bucaramanga, Colombia, nov. 2016.
- Sastre Díaz, Camila Fernanda. "Reflexiones sobre la politización de las arpill-eristas chilenas (1973-1990)." *Sociedad y Equidad: Revista de Huma-nidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones*, no. 2, 2011, pp. 364-377.
- Silva Contreras, Carla. "El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *Nomadías*, no. 24, 2017, pp. 1-14.

Erotización del poder y performatividad de género en contextos de encierro: Una lectura crítica desde el sadomasoquismo en *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz

Eroticization of Power and Gender Performativity in Contexts of Confinement: A Critical Reading from Sadomasochism in *El Príncipe* (1972) by Mario Cruz

MAXIMILIANO ANDRÉS BRAVO SALAS

Universidad Católica del Maule, Talca
maxibs2009@gmail.com

RESUMEN

El artículo analiza la novela El Príncipe (1972) de Mario Cruz, con el objetivo de examinar cómo se articulan las dinámicas de poder, deseo y género en contextos de encierro desde la perspectiva del sadomasoquismo. El estudio se basa en un análisis textual cualitativo sustentado por los aportes teóricos de Freud, Foucault y Butler, entendiendo el sadomasoquismo como una estructura relacional que erotiza la violencia y organiza vínculos afectivos. A través de los ejes: relaciones de poder y subordinación, deseo y transgresión, y género y sexualidad, se identifican patrones narrativos donde el placer, la obediencia y la inversión de roles configuran subjetividades queer atravesadas por la desigualdad. Los hallazgos muestran que la obra no solo representa identidades disidentes, sino que también problematiza los límites entre afecto, castigo, deseo y dominación. El Príncipe se propone así, como una narración de subjetividades queer marcadas por la marginalidad, el ritual simbólico y la economía erótica del poder.

Palabras Clave: *Sadomasoquismo, performatividad de género, literatura chilena LGBTIQ+.*

ABSTRACT

*The article analyzes the novel *El Príncipe* (1972) by Mario Cruz, with the aim of examining how power, desire, and gender dynamics are articulated in contexts of confinement from the perspective of sadomasochism. The study is based on a qualitative textual analysis supported by the theoretical contributions of Freud, Foucault, and Butler, understanding sadomasochism as a relational structure that eroticizes violence and organizes affective bonds. Through the axes of power and subordination, desire and transgression, and gender and sexuality, the analysis identifies narrative patterns in which pleasure, obedience, and role reversal shape queer subjectivities marked by inequality. The findings show that the work not only represents dissident identities but also problematizes the boundaries between affection, punishment, desire, and domination. *El Príncipe* thus emerges as a narrative of queer subjectivities defined by marginality, symbolic ritual, and the erotic economy of power.*

Keywords: *Sadomasochism, gender performativity, chilean LGBTIQ+ literature.*

Introducción

La literatura chilena del siglo XX adopta una unción crítica al poner en evidencia las tensiones sociales y la decadencia de las instituciones, transformando esas fracturas en un recurso estético y en forma de denuncia (Alegría 1962 39). Dentro de este corpus, la novela *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz destaca por representar una compleja red de relaciones homoeróticas, jerárquicas y afectivas en el espacio carcelario. Entre los escasos estudios críticos sobre la obra destaca el análisis de Sebastián Reyes, quien la aborda desde la noción foucaultiana de heterotopía, entendiendo la cárcel como un espacio donde se reconfiguran

las normas sociales y se estetiza la homosexualidad (Reyes 2019 95). Sin embargo, su enfoque se centra en la dimensión espacial y literaria del texto, mientras que el presente trabajo propone una lectura de la obra desde la perspectiva crítica del sadomasoquismo, entendido no solo como una práctica sexual, sino como una estructura simbólica que organiza las relaciones de poder, subordinación y deseo.

El análisis parte del supuesto de que la cárcel no es solo un espacio de castigo, sino una institución donde se reproducen y tensionan los valores normativos de la masculinidad, el género y la sexualidad. A partir de estas consideraciones se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué forma el sadomasoquismo puede leerse como una estructura simbólica que organiza el poder, el deseo y las identidades de género en *El Príncipe*? Para responderla, el análisis se realiza a través de los ejes: relaciones de poder y subordinación, género y sexualidad, y deseo y transgresión, con el objetivo de analizar cómo estos ejes estructuran la narrativa en la obra.

Referentes teóricos

Según Cooper (citado en O'Dowd 3), el sadomasoquismo, comúnmente conocido como S&M, a menudo se representa en la cultura popular mediante imágenes estereotipadas de vestimenta llamativa, accesorios específicos y prácticas que pueden percibirse como extremas. No obstante, esta dinámica consensuada va más allá de estas representaciones y abarca tanto el dolor físico como la humillación psicológica, manifestándose en diversas formas y niveles de intensidad. Su estudio permite comprender la diversidad en las expresiones de la diversidad humana y los mecanismos psicosociales que intervienen en estas dinámicas.

Ríos et al. (2019 1680), señalan que la práctica descrita anteriormente se enmarca dentro del ámbito de Bondage, Discipline (o Domination), Sadism (o Submission) y Masochism, conocido por sus siglas BDSM. Esta subcultura engloba una amplia

variedad de prácticas sexuales y eróticas basadas en la dominación, la sumisión, la disciplina, el sadismo y el masoquismo, así como en el intercambio de poder y los juegos de roles. Como disciplina surgió en Estados Unidos y Europa alrededor de los años 50 y se diferencia del sadomasoquismo tradicional al concebirse como una expresión legítima de la sexualidad, fundamentada en los principios de ser una práctica segura, sensata y consensuada.

El término sadomasoquismo surge de la unión de “sadismo” y “masoquismo”, conceptos originados en la literatura europea y asociados al placer vinculado con el dolor. El sadismo proviene de las obras del Marqués de Sade, mientras que el masoquismo deriva del novelista austriaco Leopold von Sacher-Masoch, cuyas narraciones presentaban personajes que encuentran placer en la sumisión y el castigo. Estos imaginarios literarios sentaron las bases para su posterior interpretación en el campo del psicoanálisis (Ehrmann 2005 1).

Sigmund Freud integró ambos términos en el marco de su teoría sexual para explicar la coexistencia del placer y el sufrimiento en la vida psíquica. En su obra *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1953), define el masoquismo como una transformación del impulso agresivo hacia el propio yo, en la cual el castigo se convierte en una fuente de placer y en una forma desplazada de gratificación (Freud 1953 144). Esta inversión de las pulsiones revela cómo el deseo y la violencia pueden coexistir en una estructura erótica marcada por la ambivalencia entre culpa, dominio y sometimiento.

Posteriormente, Douglas (2018 3) amplía esta perspectiva al entender el sadomasoquismo como una forma relacional temprana de regulación emocional y apego, donde la dependencia y la sumisión se internalizan como mecanismos de vínculo afectivo. Así, el sadomasoquismo puede leerse más allá de la práctica sexual, sino también como una estructura simbólica que organiza jerarquías y afectos en las relaciones humanas.

Desde la filosofía, Foucault ofrece una lectura decisiva al situar la sexualidad dentro de los dispositivos de poder modernos. En *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (1991), sostiene que el poder no se limita a reprimir la sexualidad, sino que la

produce y la organiza como un campo de control social. El sadomasoquismo, en este sentido, hace visible la relación entre placer y dominación, mostrando cómo el poder puede generar deseo en el mismo acto de someter o resistir. Como afirma el autor, “el poder funciona como un mecanismo de llamado, como un señuelo [...] placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha [...] y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder” (Foucault 1991 59). Esta concepción permite comprender el sadomasoquismo como una dramatización de las fuerzas de control que atraviesan la sociedad, donde el placer no se opone al poder, sino que lo reproduce y lo erotiza.

En esta misma línea foucaultiana, Reyes (2019) sostiene que en *El Príncipe* la cárcel puede entenderse como una heterotopía, es decir, un espacio donde las normas sociales se invierten y reconfiguran, permitiendo la emergencia de identidades disidentes y una estética de la homosexualidad (Reyes 2019 95). No obstante, este análisis centrado en la dimensión espacial puede complementarse al considerar la lógica sadomasoquista que subyace en las relaciones de poder representadas en la obra, donde el deseo y la subordinación operan como ejes estructurales del vínculo entre los personajes.

Desde una mirada complementaria, Judith Butler (2007) introduce la noción de performatividad de género, entendida como la reiteración de actos y gestos que configuran la identidad dentro de marcos normativos (Butler 2007 273). El género, lejos de ser una esencia fija, es una actuación regulada por el poder, susceptible de ser parodiada o subvertida. En este sentido, las prácticas sadomasoquistas, al invertir los roles de dominación y sumisión, ponen en evidencia el carácter performativo del género y cuestionan la estabilidad de las jerarquías sexuales. El cuerpo se convierte así en un escenario donde el poder y el deseo se representan, se negocian y se transgreden.

La teoría *queer* amplía esta discusión al problematizar las categorías de identidad y su aparente coherencia entre cuerpo, género y deseo. Surgida en los años 70 como la crítica a la norma heterosexual y al conservadurismo del movimiento gay dominante, lo

queer se define más como una estrategia política que como una identidad cerrada (Sáez 2004 28). Su fuerza radica en la capacidad de cuestionar las normas de género desde la marginalidad, apropiándose del insulto para transformarlo en resistencia. Butler (2002) sostiene que el término *queer*:

Operó como una práctica lingüística excluyente cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, engendrar un sujeto estigmatizado a través de esa interpelación humillante. La palabra *queer* adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto (318).

Así, Butler subraya que el uso repetido y despectivo de *queer* no solo produce un sujeto marginalizado, sino que también juega un papel central en la construcción de la identidad que se ve forzada a resistir esa categorización, lo que otorga al término una potencia disruptiva. Sumado a lo anterior, Sutherland (2021) entiende lo *queer* como una:

Teoría de la acción performativa, que tiene efectos políticos en los cuerpos. Habla en primera persona que desenfoca que el ejercicio identitario, devolviéndole al otro su gesto objetivador. O desde una perspectiva política podríamos entenderla como una estrategia que, disolviendo la identidad, juega a una hiper-identidad extrema (maricón, camionera, torta, tortillera, cola, fletto, colisa, pato, trolo, etc.), para desestabilizar la homo-norma, la estabilidad gay, la normalización de la gaycidad. (34)

En esta línea, lo *queer* se entiende como una práctica que subvierte las categorías identitarias y utiliza la exageración performativa como forma de resistencia política. En América Latina, autores como Pedro Lemebel han llevado lo *queer* al terreno de la literatura, construyendo una estética de la disidencia donde el habla marica se convierte en un vehículo de denuncia, deseo y autoafirmación.

Las teorías de Freud, Foucault, Butler y la teoría *queer* permiten entender el sadomasoquismo como una estructura relacional

que erotiza la desigualdad y transforma la violencia en un lenguaje simbólico de poder y deseo. Desde la culpa y el castigo en el plano psíquico, pasando por los dispositivos sociales de control, hasta la performance de género y su disidencia *queer*, el sadomasoquismo revela la manera en que el placer se articula con la dominación y cómo el cuerpo se convierte en el lugar donde se inscriben las tensiones entre sumisión, resistencia y afecto.

Estos enfoques contrastantes sobre el sadomasoquismo no solo ofrecen perspectivas sobre la naturaleza de estas prácticas, sino que también subrayan la tensión entre la psicopatología y las visiones más liberadoras o subversivas de la sexualidad. Esta dicotomía resalta las dinámicas de poder y control, tanto en la teoría como en la práctica del sadomasoquismo, lo cual será esencial para entender cómo estas dinámicas se manifiestan en la obra *El Príncipe*.

Argumento de la obra analizada

El Príncipe (1972) de Mario Cruz representa ficcionalmente el espacio de una cárcel chilena durante la década de los años 70 y narra en primera persona la experiencia de Jaime, denominado “El príncipe”, un joven veinteañero solitario y narcisista, que es condenado por acuchillar a su mejor amigo apodado como “El Gitano” durante una noche de borrachera, con quien poseía un conflicto personal que afectaba su propia identidad. El ambiente carcelario se caracteriza por la presencia de relaciones homoeróticas marcadas por jerarquías, violencia y afecto. En este contexto, Jaime entabla vínculo con Ricardo, apodado como “El Potro”, un recluso mayor de carácter dominante que le ofrece protección a cambio de sumisión sexual y emocional. Así, el relato configura un espacio donde el poder se erotiza y la violencia se normaliza como forma de relación. La obra examina cómo el deseo lejos de ser una fuerza liberadora, se inscribe en una economía afectiva regida por la coerción, ponencia en evidencia las tensiones entre

afecto, castigo, vulnerabilidad, género y masculinidad en el marco de un régimen disciplinario.

Metodología

El presente estudio utiliza una metodología cualitativa basada en el análisis textual de la obra *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz. Para ello, se trabajó con 24 fragmentos significativos relevantes para los ejes de análisis propuestos: poder y subordinación, deseo y transgresión, y género y sexualidad. Los fragmentos fueron seleccionados por contener expresiones, descripciones o diálogos que reflejan estas dinámicas, priorizando aquellas frases en las que problematizan jerarquías afectivas, inversiones de rol, ritualización del deseo, y también guiadas por la pregunta central de investigación: ¿De qué forma el sadomasoquismo puede leerse como una estructura simbólica que organiza el poder, el deseo y las identidades de género en *El Príncipe*?

Cada fragmento fue examinado en relación con un marco teórico específico desarrollado a partir de la filosofía, la psicología y los estudios de género, incorporando especialmente el concepto de sadomasoquismo como herramienta crítica. Este concepto trasciende la mera práctica sexual para configurarse como una estructura simbólica y relacional que organiza jerarquías, erotiza el poder y el castigo, y establece vínculos atravesados por la desigualdad.

A través de esta perspectiva, el análisis buscó identificar patrones discursivos y narrativos que revelen cómo se construyen las subjetividades disidentes en un entorno de control extremo donde el deseo, la obediencia y la violencia se entrelazan en dinámicas de subordinación ritualizada.

Análisis del texto literario

Relaciones de poder y subordinación: En *El Príncipe*, las relaciones entre los personajes no solo reflejan jerarquías propias

del régimen carcelario, sino que reproducen una lógica sadomasoquista donde el poder se ejerce tanto mediante el castigo como a través de la dependencia emocional. En esta línea, Foucault advierte que:

El poder funciona como un mecanismo de llamado, como un señuelo: atrae, extrae esas rarezas sobre las que vela. El placer irradia sobre el poder que lo persigue; el poder ancla el placer que acaba de desembozar [...] Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, escava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo (Foucault 1991 59).

El vínculo entre “El Potro” y el narrador se convierte en una estructura relacional donde la obediencia no es impuesta solamente por la fuerza, sino también por el afecto, la promesa de protección y el deseo de pertenencia. En *El Príncipe*, el narrador afirma: “Comprendí que mientras anduviera con él, estaría seguro [...] Sería respetado” (12), revelando cómo la subordinación puede internalizarse como una forma de amor. El sadomasoquismo como estructura simbólica de poder funciona aquí como un dispositivo que erotiza la asimetría y naturaliza el castigo como forma de vínculo afectivo.

Como plantea Freud (1953 158), el masoquismo no se limita a la búsqueda de dolor, sino que implica una transformación de las pulsiones sádicas hacia el propio yo. Esta inversión condensa impulsos eróticos y agresivos en una estructura psíquica conflictiva, donde el castigo funciona como una forma desplazada de gratificación frente al deseo reprimido.

Otra de las escenas del libro en donde se evidencian las relaciones de poder y subordinación es cuando “El Potro” impone contacto físico al narrador y materializa esta dinámica a través de un acto de transgresión:

“Acuéstate pal rincón”, me dijo el Potro. [...] El Potro me presionó para que me atracara más a él. Tuve que obedecerle. Entonces metió su mano bajo el slip y empezó a sobarme por

detrás [...]. El Potro me tocaba, me daba apretones, me hacía cariño, hasta que, de repente, me llevó la mano a su pedazo. Con el susto me pareció tremendo. Me dijo al oído que no tuviera miedo. Sentí su aliento, su boca que me mordía, la barba que me picaba; y me dejé. (11)

En este pasaje, la tensión entre violencia y afecto muestra en cómo el poder se traduce en una economía emocional donde la dominación se vuelve erotizada. “El Potro” ejerce control sobre el cuerpo del narrador, pero este control no excluye el cuidado, ya que la instrucción violenta se combina con gestos de protección, como por ejemplo, “me hacía cariño” y “me dijo que no tuviera miedo”, configurando un vínculo que alterna coerción y ternura. La obediencia del protagonista no responde únicamente al temor, sino que a la búsqueda de pertenencia, lo que refuerza la lógica sadomasoquista que estructura su identidad.

Tal como se mencionó en el apartado de referentes teóricos, diversos autores señalan que el sadomasoquismo implica una forma de interacción donde se establecen roles de dominación y sumisión en interacción consensuada. En *El Príncipe* este contrato no se explicita, pero sí se representa: “El Potro” impone su voluntad, mientras el narrador asume un lugar de subordinación el cual paradójicamente le ofrece seguridad emocional. Esta inversión del dolor en protección refuerza la lógica sadomasoquista en su dimensión emocional y simbólica.

Género y sexualidad: La identidad de género en *El Príncipe* se articula también bajo coordenadas sadomasoquistas, en tanto las inversiones de rol, los gestos de feminización y las performances masculinas están atravesadas por una lógica de poder erótico ritualizado. En este marco, el género opera como una forma de actuación codificada por normas que estructuran lo posible dentro del deseo. Butler (2007 17) sostiene que “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo”. Esta reiteración normativa permite estabilizar identidades como la masculinidad, pero también las expone a ser desplazadas.

En la novela, sin embargo, esa subversión no implica liberación, sino una reconfiguración de las jerarquías dentro del deseo.

El narrador reconoce: “Me gustaba el papel de macho, aunque por las noches la cosa fuera diferente” (43). Lo anterior revela cómo la masculinidad es una máscara sostenida por la necesidad de obedecer en la intimidad, donde el poder se invierte sin disolverse. “El Potro”, figura viril dominante, también participa de este juego de inversión cuando se deja dominar por el narrador. Más adelante relata: “Se portó desatado, obediente. Dijo, hizo cosas que yo no habría sido capaz de hacer por vergüenza” (44). Esta inversión no anula el marco de poder, sino que lo rota dentro de la escena, confirmando lo que el sadomasoquismo propone: que los roles no son fijos, pero sí jerárquicos y ritualizados.

Desde la perspectiva de Douglas (2018 2), el deseo y el afecto pueden configurarse desde una lógica relacional temprana donde la dominación y la sumisión operan como mecanismos internalizados de regulación emocional. Sin embargo, más allá de la experiencia subjetiva, estas inversiones de género en *El Príncipe* no solo desafían el binarismo, sino que reafirman estructuras de control. El narrador confiesa hacia el final “Me había empezado la curiosidad por los otros” (53). Lo anterior no representa necesariamente una apertura afectiva liberadora, más bien, sugiere la perpetuación de una estructura sadomasoquista en expansión: un sistema donde el deseo y la identidad se configuran a través del sometimiento, la repetición y la búsqueda de afecto en relaciones marcadas por la desigualdad. Así, la sexualidad en *El Príncipe* no es una afirmación de libertad *queer*, sino una cartografía del poder erótico disciplinado.

Deseo y transgresión: El deseo en *El Príncipe* se construye no desde la libertad, sino desde la asimetría. El narrador experimenta deseo en contextos de violencia, humillación y control, lo cual revela una estructura sadomasoquista donde la transgresión y el sometimiento generan placer y apego. El narrador describe su ambivalencia: “Ya no sentía asco. Al contrario. Como un deseo de abrazarlo [...] me puse a llorar bien despacito” (12), el deseo

aparece no como una afirmación de autonomía, sino como consecuencia del sometimiento emocional.

Freud (1953 159) señala que el sadismo y el masoquismo se implican mutuamente: uno inflige, el otro se somete, pero ambos participan del mismo circuito libidinal. En la novela, esa lógica organiza tanto la sexualidad como el afecto. Foucault (1991 59) insiste en que el poder produce placer, y en la obra esto se manifiesta en la incapacidad del narrador para desligar el afecto del sometimiento. Las fantasías de poder invertido, como cuando imagina dominar a un “recién llegado” (45), no anulan la lógica sadomasoquista, sino que la reproducen: el deseo sigue operando dentro del marco jerárquico, pero desde la posición del dominador. En este sentido, la transgresión no es liberadora, sino reiterativa: el deseo no escapa al poder, sino que lo confirma.

En la obra, la escena del boliche condensa la tensión entre deseo, poder y masculinidad que atraviesa toda la novela. En el bar, el protagonista conoce al “Tropical”, un joven carismático y “artista de chamullo” con quien establece una relación de complicidad inicial. Sin embargo, la llegada del “Gitano” transforma ese vínculo en un triángulo cargado de rivalidad y celos. Durante la fiesta, ambos hombres comienzan a bailar de manera provocativa, lo que genera una reacción visceral en el narrador y culmina con el asesinato del “Gitano”:

El Gitano hacía el papel de mujer. Muerto de la risa, cerrando los ojos, pasándose la mano por el pelo, por las caderas, tocándose el pecho, como si tuviera tetas y siguiendo el meneo del Tropical. Era como si se lo estuvieran pescando. De repente El Gitano comenzó a dar grititos, a gemir, a decirle: ¡Macho rico!... ¡Ay, no tan fuerte, m'hijito!... ¡Me vas a matar de gusto!... ¡Negro goloso! y cosas por el estilo. Fue entonces cuando perdí la cabeza. De un salto agarré el cuchillo de la señora que estaba preparando un sanguiche y lo hundí en la guata del Gitano. (36)

La performance del “Gitano” subvierte momentáneamente las jerarquías de género, pero la respuesta del narrador restituye el orden normativo mediante la agresión, mostrando cómo el deseo homoerótico en lugar de liberarse del poder, se entrelaza con él

y se reproduce. El pasaje de la obra evidencia en términos butlerianos que la performatividad de género puede devenir un espacio de resistencia, pero también de castigo cuando amenaza estructuras simbólicas de la masculinidad. Desde la filosofía de Foucault, el acto violento no elimina el deseo, sino que lo reinscribe dentro del circuito del poder, donde la coerción y el placer se confunden en la misma economía afectiva.

Discusión

Los resultados del análisis muestran que *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz representa un universo narrativo donde el poder, el deseo y el género se articulan bajo una lógica sadomasoquista profundamente estructurada. En esta obra, las relaciones entre los personajes, especialmente entre el narrador y “El Potro” no son simplemente jerárquicas o violentas, sino ritualizadas y erotizadas. La violencia física y simbólica se transforman en una fuente de afecto, protección y reconocimiento, configurando una subjetividad subordinada que encuentra sentido dentro de un vínculo de sumisión. La obra no solo refleja el orden disciplinario del encierro, sino que reproduce en sus dinámicas afectivas lo que Foucault (1991: 59) describe como dispositivos de poder que generan placer a partir del castigo, desdibujando la frontera entre dominación y deseo.

Asimismo, el texto revela cómo el deseo *queer* lejos de inscribirse en una lógica emancipadora, aparece mediado por la coerción, la ambivalencia y la transgresión sancionada. Desde la perspectiva de Butler (2002), los roles de género que emergen en la obra no solo subvierten completamente el orden normativo, sino que lo repiten y desorganizan, exponiendo su inestabilidad estructural. Esta repetición performativa propia de la lógica *queer*, permite que la violencia y la subordinación sean también espacios de agencia simbólica, donde el sujeto marginado negocia su identidad a través del deseo.

En este marco, el sadomasoquismo funciona como una herramienta analítica que ilumina la forma en que las relaciones de poder se erotizan y se interiorizan bajo contextos de marginalidad social y sexual. Tal como sugiere Douglas (2018), el cuerpo se convierte en el escenario donde el poder y inscribe y se disputa, mientras que desde la postura de Freud (1953), el sufrimiento y el placer se entrelazan en una dinámica pulsional que otorga sentido al sometimiento. Así, *El Príncipe* no solo expone una economía de dolor y del deseo, sino que revela cómo la dominación puede devenir un espacio paradójico de reconocimiento y existencia para quienes habitan estos márgenes.

Conclusión

La obra *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz permite problematizar las dinámicas de poder, deseo y género a través de una lectura crítica desde el sadomasoquismo como estructura simbólica. Lejos de reducirse a una práctica sexual, el sadomasoquismo aparece en la obra como una forma de organización afectiva, una lógica de reconocimiento subjetivo y una economía del vínculo erótico basada en la desigualdad. La relación entre el narrador y “El Potro”, así como los vínculos con otros internos, muestran cómo la violencia no solo daña, sino que también produce identidad, pertenencia y deseo.

Desde esta perspectiva, el texto de Mario Cruz abre un espacio para pensar las subjetividades *queer* desde el dolor y la contradicción. La obra desestabiliza los binarismos tradicionales de género y exhibe las tensiones entre poder y afecto en contextos de encierro, donde el cuerpo se convierte en territorio de dominación, placer y resistencia.

En síntesis, el presente artículo propone una lectura donde el sadomasoquismo no se concibe como una desviación ni una patología, sino como una poética de lo *queer* inscrita en la violencia estructural, el deseo disciplinado y la búsqueda de afecto bajo el signo de la subordinación. En *El Príncipe*, la sumisión y el castigo

dejan de ser únicamente formas de control y se transforman en lenguajes de existencia que revelan las fisuras del poder y la potencia creativa del deseo.

* * *

Obras citadas

- Alegría, Fernando. *La literatura chilena del siglo XX*. Zig-Zag, 1962.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, 2002.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- Cruz, Mario. *El Príncipe*. Ventana al Mar, 1972.
- Douglas, Chavis. "The Construction of Sadomasochism: Vicissitudes of Attachment and Mentalization." *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 99, no. 5, 2018, pp. 1144-1164.
- Ehrmann, Elizabeth. "Sadomasochism According to Freud's Psychosexual Stages of Development Theory." *Culture, Society, and Praxis*, vol. 4, no. 1, 2005, pp. 95-103.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, vol. 1: *La voluntad del saber*. Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- Freud, Sigmund. *Three Essays on Sexuality*. Edited and translated by James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 7, Hogarth Press, 1953.
- O'Dowd, Briana. "Consensual Sadomasochism." *Mako: NSU Undergraduate Student Journal*, vol. 3, no. 1, 2009, pp. 1-19.
- Reyes, Sebastián. "Homosexualidad, heterotopía y estética camp en la novela *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz." *Hispanófila*, no. 195, 2022, pp. 93-108.
- Ríos, Victoria, et al. "Vivencias de las prácticas sexuales asociadas al BDSM: Los límites contemplados dentro de lo sano, seguro y consensuado." *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 24, no. 5, 2019, pp. 1679-1688.
- Sáez, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Editorial Síntesis, 2004.
- Sutherland, Juan Pablo. *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana*. Los Perros Románticos, 2021.

* * *



Ciudades númeras
Criminales númeras

Gabriela Mistral lee las ciudades: voces, leyendas y musas cívicas

Gabriela Mistral reads the cities : voices, legends and civic muses

MARÍA CAROLINA BERGESE

Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN

En este artículo realizaremos un recorrido por algunos textos que escribió Gabriela Mistral en su vida errante por el mundo. Nos detendremos en textos en donde la ciudad es la protagonista y en donde la enunciadora construye recorridos, define, describe y escenifica un mapa oral de esas comunidades, al incorporar otras voces, poemas, diálogos y leyendas de esas urbes. Analizaremos los recados: “Viajar” (1927) , “Castilla” (1925), “Mallorca” (1925), la conferencia: “Ciudades númenes” (1948), pronunciada en un desayuno en Long Beach frente al alcalde de la ciudad, y el mensaje radial “Pequeño mapa audible de Chile” (1931). La mayoría de estos textos se publican en la prensa, en particular, en el diario chileno El Mercurio, en donde Mistral colaboró entre los años 1921 y 1956. Tendremos en cuenta cómo se construye la enunciadora, los recursos retóricos empleados para trazar los itinerarios de viaje y la particular visión del viaje de una latinoamericana retratando Europa, Norteamérica y su propio espacio.

Palabras Clave: *Gabriela Mistral, Ciudad, Modernidad, Crónica.*

ABSTRACT

In this article, we will explore some of the texts Gabriela Mistral wrote during her wandering life around the world. We will focus on texts in which the city is the protagonist and where the speaker constructs journeys, defines, describes, and dramatizes an oral map of these communities, incorporating other voices, poems, dialogues, and legends from these cities. We will analyze the following texts: "Viajar" (1927), "Castilla" (1925), "Mallorca" (1925), the lecture "Ciudades númenes" (1948), delivered at a breakfast in Long Beach in front of the city's mayor, and the radio address "Pequeño mapa audible de Chile" (1931). Most of these texts were published in the press, particularly in the Chilean newspaper El Mercurio, where Mistral collaborated between 1921 and 1956. We will consider how the speaker is constructed, the rhetorical resources used to trace the travel itineraries, and the vision of the journey of a Latin American woman portraying Europe, North America, and her own space.

Keywords: *Gabriela Mistral, City, Modernity, Chronicle.*

Errante y todo,
soy una tradicionalista risible
que sigue viviendo
en el Valle de Elqui de su infancia
Gabriela Mistral, *Diario de la errancia.*

Gabriela Mistral solía representarse en sus diarios y cartas como viajera, vagabunda por elección, errante, pero quizás el término que mejor la define es el de "patiloca". Decide emplear un uso coloquial, cómico, para hablar de sí en la intimidad, es decir, usa el habla popular para predicar de sí misma esa cualidad de viajera que connota rapidez, aceleración, vorágine. Pero no olvidemos que fue una mujer que viajó rodeada de otras mujeres, sin la tutela masculina, en los albores de las primeras décadas

del siglo XX y hasta mediados de siglo, a través de diferentes medios de transporte. Como afirma Claudia Cabello Hutt, “era una mujer soltera e independiente que buscaba relacionarse en términos de igualdad con hombres y mujeres, intervenía en política y tenía ambiciones intelectuales” (109). Además, asistió a los cambios que se iban produciendo en la sociedad: guerras, feminismos, democracias, revoluciones, etc. Sus desplazamientos eran, en muchos casos, por motivos laborales, es decir, por su desempeño como cónsul, diplomática, profesora, conferencista o representante de organismos internacionales, como el Instituto de Cooperación de la Sociedad de las Naciones. Aunque también sus destinos eran orientados por su precaria salud, hasta llegó a trazar una suerte de “mapa de reumática” (2019 132) o evaluar los destinos consulares en función de sus malestares corporales. La ciudad y sus enfermedades se vuelven temas recurrentes en sus epístolas, cuadernos y recados.

En este trabajo nos centraremos en una serie de textos de diferentes épocas de la autora, en donde la ciudad constituye el eje estructurante de la discursividad y le permite trazar itinerarios, descripciones y escenificaciones de una oralidad propia de la urbe. Con el ojo atento a los cambios registra, escucha, ve, huele, lee, pero sin dejar de sentirse extranjera, porque siempre dejará en claro su lugar de enunciación: su valle, aunque se encuentre en el epicentro de la modernidad. Como afirma Edward Said, el exiliado observa en función de lo que dejó atrás, pero también en relación a lo que lo rodea, siempre en una doble perspectiva (70), y esto mismo puede apreciarse en el corpus seleccionado de Mistral. Además, el hecho de que estos textos se inscriban posteriormente en medios de prensa permitía que aquello que veía en el mundo llegase a lectores de Latinoamérica y contribuía a generar nuevas formas de mirar. Como expresa Peter Fritzsche, el cronista de fines del siglo XIX y principios del XX “preparaba a los lectores para ver los sitios más espectaculares, pero también a moverse por las calles en la multitud” (30). Esto ocurre en el caso de Mistral, quien venía de un espacio tan opuesto a la vorágine moderna.

En primer lugar, nos detendremos en un texto que publicó en el periódico *El Mercurio*, el 5 de junio de 1927, titulado “Viajar”, mientras se encontraba en Fontainebleau, Francia.¹ En este breve artículo encontramos su punto de vista personal acerca de cómo era desplazarse en esos momentos. Comienza echándole la culpa a los ingleses por crear lo que ella llama “el vicio de viajar”: “Antes el viaje constituía suceso, dividía la vida en dos partes, como el matrimonio; ahora va volviéndose ejercicio vulgar como el baño. Un lunes se desayunará en Copenhague y el miércoles se estará mirando ese magnífico perfil de *affiche* de la Libertad de New York. La facilidad de los transportes mató lo heroico del viaje” (1978 17). En esta cita, la cronista pone en escena el cambio de sensibilidad operado en las nuevas formas de moverse por el mundo. La degradación del viaje es total al compararlo con el baño. Otro detalle de la observación de Mistral es que, al describir el viaje rápido de una ciudad moderna a otra, el sujeto viajero ya no está mirando la ciudad directamente, por ejemplo, la estatua de Nueva York, sino su representación: el *affiche*. Es decir que la ciudad se pobló de imágenes que la sustituyen, imágenes que cumplen simultáneamente otras funciones, tales como la informativa, didáctica, persuasiva, ambiental, estética, creadora (Moles 1976 26). Como afirma Graciela Montaldo al analizar el fin de siglo latinoamericano, la “sensibilidad” se encuentra “amenazada”, acechada y puesta en tensión entre el “pasado —cultural— y la novedad —la vida cosmopolita—, entre un tiempo calmo, de larga duración y el instante efímero de la experiencia urbana” (23). Justamente, Mistral pone en evidencia esa tensión al marcar esos cambios en las formas de atravesar las ciudades y en su propio andar en el mundo: entre su raigambre rural y su destino cosmopolita.

Este juego de comparación entre el pasado y el presente estructura el texto, pero también ofrece un salto hacia el futuro y

¹ Estos datos aparecen en el original mecanografiado en el Archivo del Escritor, Legado Gabriela Mistral Donación de Doris Atkinson 2007. <https://www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143818>

se pregunta a cada instante sobre cómo serán los viajes en el año 2000. Profetiza que todos habremos viajado por los cuatro continentes y se imagina hasta una legislación del viaje. Todas estas especulaciones encierran una crítica al nuevo estilo de transitar las ciudades: “Viajero de ojo sin vulgaridad de Kodak, sabrá que las grandes ciudades se parecen en su fatalidad de receptáculos internacionales y que solo las menores y medianas contienen el camino de la virtud esencial” (1978 19). La presencia de la cámara fotográfica se transforma en un índice, en un signo de esos nuevos tiempos, que iguala a todas las grandes ciudades. El elogio mistraliano siempre estará, entonces, en el pueblo, en la ciudad pequeña o en lo rural.

El texto oscila en la construcción de una doctrina sobre el viajar elaborada por medio de máximas, definiciones y clasificaciones (“viaje-sport”, “viaje-pasión”, “viaje místico”, “viaje rico”) que ponen en escena la multitud y la despersonalización del sujeto en viaje y, por otro lado, en la proyección de un deseo y de una forma de ser viajero: “el viaje debería ser, mejor, la entrega al azar, una religiosa dación al destino de dorso vuelto” (1978 20). En esta cita, la propuesta es la de un tipo de viaje menos programado, de ida y vuelta entre el sujeto y el espacio elegido. El texto se transforma en un discurso prescriptivo, que coloca a la enunciadora en un lugar de saber experiencial.

Durante su primer viaje por Europa, luego de haber participado en la reforma educacional impulsada por José Vasconcelos en México, Mistral escribe una serie de textos que publica en *El Mercurio* sobre las ciudades recorridas. Tales son los casos de “Castilla”² (19 de julio de 1925) y “Mallorca”³ (26 de julio de 1925). Cada uno de estos artículos adopta una forma particular de acuerdo al espacio visitado y lo que recorta de él en cada caso

² El manuscrito está disponible en el Archivo del Escritor del legado Gabriela Mistral Donación de Doris Atkinson 2007: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141220>

³ El manuscrito está disponible en el Archivo del Escritor del legado Gabriela Mistral Donación de Doris Atkinson 2007: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:142351>

es bien diferente. Vale mencionar que todavía estos textos no eran denominados “recados”, categoría que luego adoptó en sus entregas periodísticas, las cuales se encontraban entre la crónica y el ensayo, el cuadro de costumbre y la clase magistral, el perfil y el poema, la crítica literaria y la descripción. Sin embargo, ya en estos textos podemos observar trazos de esa forma discursiva, que ella misma definiría en el “Recado para las mujeres chilenas”: “Así llamaba yo a esa especie de ‘conversación’ con los míos a través del mar” (2023 644).

La crónica “Castilla” se inicia haciendo alusión al medio de transporte moderno por excelencia, el tren: “Me despierto en el nocturno de Barcelona a Madrid, a la exclamación amiga de: ¡Vamos atravesando Castilla!” (1978 203). Se inmiscuye en el discurso y en la mirada, las voces, los recuerdos hechos citas, que van haciendo del viaje un collage cultural. El texto se construye por medio de acciones que van llevando al lector por espacios y texturas: “Dejamos atrás la mancha verde de los parques”, “toqué con emoción los sillones”, “Salgo al jardín de arrayanes” (1978 204). Estas marcas discursivas de las organizaciones espaciales, giros y contra giros, propias de las “retóricas caminantes”, en términos de Michel de Certeau, nos guían por el territorio, al mismo tiempo que insinúa las referencias, decires, citas culturales que van construyendo su propia versión de la ciudad referida (113).

Sin embargo, el centro de este texto no es solo el viaje y su posterior recorrido por la ciudad, sino la incorporación de una escena dialógica entre la cronista y una suerte de fantasma: “Entonces veo venir, sin misterio de aparición, chocando el hábito duro contra los bojes recortados, una vieja monja que se pone a mi lado” (1978 205). A medida que avanza el diálogo ficcionalizado, podemos reconocer que se trata de Santa Teresa de Ávila, a quien los españoles la llamaban “la andariega” y “la fundadora”, porque en su vida se dedicó a recorrer España fundando conventos. La selección de esta interlocutora imaginaria le permite espejarse y poner en la voz de un otro una autorrepresentación:

“Yo medí Castilla caminando; llevo el mapa vivo bajo mis pies, hija. No me cansé de fundar. Tú, mujer de Chile, sin fundar,

te has cansado" (1978 205) o autocrítica, cuando pone en palabras de la santa: "¿Sabes por qué? Porque has querido fundar condescendiendo con los hombres, sujetando tu impulso, así se construye sin alegría y la obra, que sale muerta, ni la aprovecha ni Dios ni el Diablo" (1978 205).

Acá el paralelo con la fundación de sus escuelas es claro y se vuelve una suerte de análisis de conciencia. La crónica también se estructura bajo la medición del tiempo, por medio de marcas: "Ya es mediodía", "Se ha ido la tarde", como si estuviésemos junto a ella y su aparición.

Otro tema que aborda es el paisaje europeo, siempre con la mirada puesta en su lugar de procedencia: "Tu tierra no tiene rezagos, le digo; en la mía, la cordillera hace cobijaduras por todas partes" (1978 207). De esta forma, incluye una visión de Chile, pero de las regiones rurales, no de la ciudad, sino de su propia tierra. Como sostiene Cabello Hutt, Mistral "Entreteje en el imaginario otras visiones, voces y afectos, poniendo en cuestión un imaginario histórico y simbólico determinado por perspectivas masculinas y de elite" (118). A su vez, la monja le contesta como si conociese de donde viene, como si la conociera más que a ella misma. Este juego retórico le permite un desdoblamiento que la lleva a argumentar sobre sus propias ideas, a poner el foco en el regionalismo y le permite contar la ciudad atravesada por una imagen reconocible de ese lugar. La crónica es, entonces, un juego de espejos, que asimila a su enunciativa a una figura religiosa, andariega, fundadora, reflexiva.

Por otro lado, producto del mismo viaje por Europa es el artículo "Mallorca". El íncipit de este texto establece la diferencia entre "los viajeros hispanoamericanos", que se sienten cómodos en Barcelona, porque es "muy ciudad en el terrible sentido que ha dado a la palabra Nevo-York (sic)" (1978 215) y la enunciativa que prefiere las "ciudades viejas", el pueblo, la ruralidad. En este caso, el medio de transporte seleccionado para este viaje es el barco. Nuevamente, aparecen las voces de los amigos que hacen recomendaciones en forma entrecomillada y también la voz de Rusiñol, que anticipan apreciaciones sobre la ciudad.

Luego, enumera los lugares recorridos e inventa neologismos para transmitir su experiencia: “Ando intrusando muy discretamente por los nobles patios de las casas señoriales” (1978 215). La figura de la intrusa le permite construirse como un sujeto descolocado, fuera de su lugar, por eso se coloca en el lugar de una paseante, una observadora, una *flâneuse*. Vale aclarar aquí que esta figura estaba asociada, casi exclusivamente, a la figura masculina —*flâneur*—, porque la mujer que deambulaba por la calle estaba sometida a la exposición de su virtud y reputación (Elkin 19). Estas crónicas nos permiten observar qué privilegiaba la mirada de esta paseante mujer a principios del siglo XX, cómo se desplazaba por la ciudad y qué rutas desobedecía.

Esta crónica está atravesada por las referencias culturales, ya que es un viaje que se escribe a la luz de las lecturas y las biografías de artistas y escritores modernistas que vivieron en Palma de Mallorca: Rubén Darío, Chopin y George Sand. La experiencia de su viaje se superpone con la de estos intelectuales y se cruza con las voces, los textos, las leyendas y chismes que circulaban alrededor de la estadía de estos sujetos en la ciudad. A su vez, el recorrido le permite relacionar el espacio europeo con su propia tierra natal, a la que ve semejante: “Están, voy diciendo, todos mis amigos en este olivar, y no lo saben. Si yo me quedo aquí vengo a conversar con ellos y nada me falta. Están mis profetas, mis santos y mis poetas” (1978 217). La visita por La Cartuja, lugar donde vivieron estos artistas, está guiada por una guardiana que le muestra las celdas en donde durmieron.

La cronista reproduce entre comillas la voz de la guía, para contar cómo fueron vistos por los pobladores: “Aquí vivieron, dice, un músico polaco, ruso o francés, que estaba tísico y que traía una mujer atolondrada; no se habían casado, eso se supo en la isla y no se les quiso. De la Cartuja acababan de echar a los monjes. Fue feo que la pareja, por ilustre que fuese, viniera a vivir aquí” (1978 219). En medio de la conversación, irrumpe el chisme, entendido como un fragmento narrativo que cuenta con los siguientes componentes: un narrador, la identificación de caracteres sobre un tercero ausente, una historia y una evaluación

moral de los hechos contados (Haviland 1977). La enunciadora selecciona y reproduce en su propio texto el chisme contado por los pueblerinos, al recuperar esa oralidad en la escritura e incluir su percepción: “Eso dice la guardiana, duramente, como si aún la ofendiera la presencia de los amantes muertos” (1978 219). A su vez, la cronista propone otra versión y cita fragmentos del libro de George Sand, *Historia de mi vida* (1855), en donde la escritora francesa ofrece una versión de su estadía allí que contrasta con el chisme, dejando al lector del periódico las dos alternativas.

Como afirma Haviland, solo se entiende el chisme si uno comprende la cultura (66), por lo que los comentarios sobre George Sand nos hablan también de la cultura española y sus prejuicios. En este sentido, en la crónica se incluye explícitamente esta incomodidad frente a ciertos dichos: “Todavía cuenta una vieja de Valldemosa, rica en supersticiones y relatos, el escándalo campesino por la mujer de cabellos cortados, y yo y mis compañeras lo medimos, oyendo el comentario severo que en 1925 hacen en torno de la melena de su maestra de escuela barcelonesa” (1978 221). La cita pone evidencia la mirada cómplice con sus compañeras de viaje, la desaprobación de esos comentarios negativos sobre el cuerpo, la imagen y la pose de George Sand. De esta forma, tal como lo analiza Sylvia Molloy, “la pose finisecular [...] problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación” (47). Estas formas de moverse y de mostrarse, típicas de las urbes cosmopolitas, como París, contrastan, lógicamente, con los modos alejados de éstas. En este sentido, es significativo que Mistral cite dicho libro, ya que constituye un texto autobiográfico en el que George Sand reclama el derecho de poder contarse a sí misma. Pero, además, funciona como otro espejo de la chilena, porque ella también es *flâneuse* y solía estar en el centro de los chismes, por no ajustarse a la “performance de género”, en términos de Judith Butler.

Cierra el texto con los comentarios sobre Rubén Darío, quien vivió allí y escribió *El oro de Mallorca* (1913-1914), un texto autobiográfico sobre su vida en la isla, en forma novelada. En este

caso, los comentarios sobre él no son maliciosos: “Casi todas las gentes de Valldemosa lo recuerdan y me lo describen: era alto y pesado, dicen. Andaba por los olivares como muy cansado, y hablaba con el dejo de ustedes, con el acento americano que nos dejó en la isla” (1978 221). Resalta la mediación de esta palabra, “las gentes”, “lo recuerdan”, “me lo describen”, pero se cuela un “nos” que parecería que estos mismos pobladores nos hablaran. El foco está puesto en su corporalidad, su andar y su palabra: “el acento americano”, pero también el cansancio. Mistral interpreta a ese poeta en esa ciudad, al calor de los dichos de otros: “Estaba cansado, dicen los mallorquines. Yo me contesto a sí misma: sí, cansado de las Américas poéticas, atollados en ganado y mal gusto; cansado de las mujeres que amó como sonámbulo, sabiendo tarde que su rostro no era noble como su estrofa” (1978 221). El rumor, el chisme, la leyenda sobre la figura del poeta la conducen a hablarse a sí misma, a contestar esos decires, enumerando núcleos significativos de su vida, interpretando sus deseos y emociones. Se presenta a sí misma como si fuese una experta en Darío, pero también una amiga, alguien cercana a la interioridad del poeta modernista.

Por otro lado, nos interesa realizar un salto temporal y hacer referencia a una conferencia titulada “Sobre las ciudades númerones”⁴, pronunciada en 1948 en un desayuno ofrecido a la poeta por el alcalde y el fiscal de Long Beach. Luego, este texto se publicó en *El Mercurio*, el 11 de marzo⁵, haciendo circular su voz en un soporte escrito, alejado de la situación original de la comunicación. Este discurso, pieza oratoria que leyó en ese contexto tan particular, definido en el propio texto como “íntimo y popular” al mismo tiempo, honra y elogia una ciudad en particular, pero también será un tratado sobre la ciudad como tal.

⁴ El manuscrito está disponible en el Archivo del Escritor del legado Gabriela Mistral Donación de Doris Atkinson 2007: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143573.html>

⁵ El recorte del diario puede consultarse en: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:637510>

En esta presentación, decide formular una teoría de la ciudad, pero no de las capitales, sino de las ciudades “anexas y costeras”, esas villas residenciales como California, a las que les asigna una misión, un “destino espiritual”, y por ello las califica como “ciudades musas”. Define así ese tipo de ciudades: “Ella se vuelve de más en más en un asilo para las gentes atarantadas de las metrópolis. Pero, además, ellas van poco a poco tomando ciertas facciones y funciones de Alma Máter, de sedes intelectuales y hasta de seminarios” (178 130). La ciudad se analiza, describe y define: es asilo, refugio de la modernidad, Alma mater, musa, centro espiritual, custodia moral.

La viajera que ya ha conocido diferentes ciudades de Europa, que aparecen nombradas y enumeradas constantemente, no olvida su punto de anclaje, que siempre será su tierra natal. Por eso, el recurso principal de la conferencia es la comparación con la ciudad equivalente en su país: Viña del Mar. Mistral introduce en el espacio norteamericano la toponimia de América Latina, la pone en el centro de su discurso. Incluso se vuelve un discurso utópico al imaginar una *praxis* política, ya que propone, imagina, la posibilidad de crear una red entre este tipo de ciudades. Se construye, en esta zona del texto, desde un *ethos* diplomático pensando las posibles alianzas con la ONU y la iglesia, pero, hacia el final, su *ethos* discursivo se desplaza a su actividad lírica:

“Yo soy un simple poeta que hace versos sin creer en la musa de la cabellera y que cree sin embargo en estas musas cívicas que he pergeñado torpemente delante de ustedes. Lo hago por haber vivido en algunos lugares de tal índole, y conocer bien su suave soplo, el fruto lento y seguro que producen, y la ayuda imponderable que ellas dan al mundo” (1978 132).

En el cierre de la conferencia, entonces, se construye, desde la falsa modestia, como una “simple poeta” que ha “pergeñado torpemente” la caracterización de estas ciudades, que favorecen al escritor, por lo que aporta a ellas una misión superior, que contrasta con la imagen de vorágine, propia de las metrópolis. El elogio, enmarcado en una instancia fraternal como es un

desayuno, busca enaltecer las ciudades que no son el centro de la modernidad.

Para finalizar, nos interesa reparar en esos vaivenes entre la oralidad y la escritura, cómo en los textos mistralianos la ciudad es un amalgama de voces: comentarios, citas, chismes, leyendas, diálogos, que luego se materializan en la escritura y se difunden por medio de la prensa. Mistral siempre tuvo presente la necesidad de pensar el territorio asociado a la sonoridad, tanto de las palabras articuladas en la voz humana como de la naturaleza, por lo que piensa un proyecto, el de construir un “Pequeño mapa audible de Chile” (1931). En el mensaje radial que lleva este título, menciona que, en un mundo que empieza a ser eminentemente visual, se está dejando de lado lo “escuchable”. El texto radiofónico mapea la sonoridad de la naturaleza en los diferentes espacios de la geografía de Chile, pero también de las voces, los gritos, las hablas, los cantos. La toponimia de las ciudades chilenas se va sucediendo como si fuésemos recorriendo el país con una caja de resonancia y, en esta instancia, vuelve la perspectiva comparativa con otros pueblos de Europa, que ya había reseñado, como Marsella o Cataluña. Esta inclusión de la textura sonora, por medio de imágenes auditivas, construye un imaginario del margen, de lo no mostrado, como si se estuviese inmiscuyendo en una zona huidiza. Mistral tiene su propia agenda, que introduce en los diferentes textos que construye como una encajadera tenaz, confiando en que en cada intervención va a captar la atención sobre un aspecto descentrado.

Para Mistral, la ciudad es un nodo problemático, un espacio de tensión en el que no siempre se sentía cómoda, ya que solía autorrepresentarse aludiendo a su raíz rural o “tradicionalista”, como lo muestra el epígrafe de este artículo, pero, sin embargo, su trabajo la llevó a recorrer las principales ciudades del mundo. Ana Pizarro, en el texto “Mistral, ¿Qué modernidad?”, analiza esta paradoja y concluye que: “No deja de ser curioso entonces este rechazo continuo de lo urbano, que entonces como nunca significa modernidad: este modo de escabullirse, de negar, de bloquear el diseño de la ciudad, en un juego de la mirada que

logra no verla” (44). Es decir, su rasgo moderno radica en reconocer esa tensión y en posicionarse como la contracara de esa vida urbana, privilegiando en sus crónicas “la multiplicidad de ritmos y temporalidades emergentes, y que diseñan las formas periféricas de nuestra modernidad” (51). Desde esa mirada ajena, pero inserta en la ciudad moderna, siempre desde una situación de enunciación dislocada, compara, clasifica y define las urbes. Todas estas operaciones son las propias de una intelectual “patiloca”, una *flâneuse*, cuya errancia le permite leer la ciudad desde su particular caja de resonancia, su tierra y sus libros que lleva a cuestas.

* * *

Obras citadas

- Cabello Hutt, Claudia. *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. Indiana: Perdue University Press, 2018.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1997.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso, 2016.
- Fritzsche, Peter. *Berlín 1900: prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Haviland, John Beard. *Gossip, Reputation and knowledge in Zinacantan*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Mistral, Gabriela. *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Andrés Bello, 1978.
- Mistral, Gabriela. *Bendita mi lengua sea*. Santiago: Catalonia, 2019.
- Mistral, Gabriela. *Recados completos*. Santiago: La Pollera, 2023.
- Moles, Abraham. *El afiche en la sociedad urbana*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- Pizarro, Ana. “Mistral, ¿Qué modernidad?” *Re-leer hoy a Gabriela Mistral: mujer, historia y sociedad en América Latina*. Ottawa: University of Ottawa, 1997, pp. 43-52.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.



La experiencia femenina está permeada de violencia: Violencia contra las mujeres en la Narrativa hispanoamericana contemporánea

The Female Experience is Permeated by Violence:
Violence Against Women in Contemporary Latin
American Narrative

A Experiência Feminina é Permeada pela Violência:
Violência Contra as Mulheres na Narrativa
Hispano-Americana Contemporânea

CLAUDIA XCARET SANTOS CAMPUSANO

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
claudiaexcaret@hotmail.com

RESUMEN

La narrativa hispanoamericana contemporánea muestra cómo la violencia contra las mujeres es una constante en la experiencia femenina. Este artículo analiza diversas obras que exponen la violencia estructural y simbólica a la que las mujeres están sometidas, abordando temas como la violencia doméstica, el feminicidio, la sexualización del cuerpo femenino y la impunidad. A través de la literatura, las autoras no solo denuncian estas realidades, sino que también resignifican los relatos tradicionales y ofrecen nuevas perspectivas sobre la identidad, la resistencia y la agencia femenina. La literatura se convierte así en un espacio de denuncia y reivindicación, donde se

visibilizan historias silenciadas y se desafían las normas impuestas por el patriarcado.

Palabras Clave: *violencia de género; narrativa; feminismo; resistencia; identidad; patriarcado.*

ABSTRACT

Contemporary Latin American literature reveals how violence against women is deeply ingrained in female experience. This article examines various literary works that expose structural and symbolic violence, addressing issues such as domestic violence, femicide, the sexualization of the female body, and impunity. Through literature, female authors not only denounce these realities but also redefine traditional narratives, offering new perspectives on identity, resistance, and female agency. Literature thus becomes a space for denunciation and empowerment, where silenced stories are brought to light, and patriarchal norms are challenged.

Keywords: *gender violence; narrative; feminism; resistance; identity; patriarchy.*

RESUMO

A literatura hispano-americana contemporânea evidencia como a violência contra as mulheres é uma constante na experiência feminina. Este artigo analisa diversas obras que expõem a violência estrutural e simbólica sofrida pelas mulheres, abordando temas como violência doméstica, feminicídio, sexualização do corpo feminino e impunidade. Através da literatura, as autoras não apenas denunciam essas realidades, mas também ressignificam as narrativas tradicionais, oferecendo novas perspectivas sobre identidade, resistência e agência feminina. A literatura torna-se, assim, um espaço de denúncia e reivindicação, onde histórias silenciadas são reveladas e normas patriarcais são contestadas.

Palavras-chave: *violência de gênero; narrativa; feminismo; resistência; identidade; patriarcado.*

“A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita”

A la memoria de Mariela Vanessa, Debanhi Escobar
y Liliana Rivera Garza

Las escritoras emergentes contemporáneas están destacando por su habilidad para poner la experiencia femenina como tema central en la literatura. La escritura del yo, la autoficción y la memoria son géneros que cada vez cobran más relevancia y dejan de percibirse como literatura que “no importa”. Hay clubes y retos de lectura en los que se leen únicamente mujeres y hay incluso quienes han llegado a afirmar que “la literatura se está inundando y sobresaturado de obras dirigidas a un público femenino” (Casi Cielo) pero como se explica en *La sobresaturación de mujeres en la literatura*, de Tristán López: “las mujeres apenas están empezando a ocupar los espacios que por siglos se [les] han arrebatado”. Esta reciente exposición de literatura sobre la experiencia femenina vuelve inevitable preguntarse: ¿Cuál es la llamada “experiencia femenina”? ¿Hay una “experiencia femenina” común?

En este texto, partiendo de la visita a cinco libros escritos por autoras contemporáneas hispanoamericanas, quiero proponer que existe cierta “experiencia femenina común” y está atravesada por la violencia de género. Lo que las escritoras mexicanas Brenda Navarro, Cristina Rivera Garza, y la mexicana-estadounidense Sandra Cisneros tienen en común con la argentina Selva Almada y la paraguaya Susy Delgado es que sus textos están atravesados por las violencias que se viven por el hecho de ser mujer. Rivera y Almada, en los libros que se presentan en este ensayo, escriben partiendo de la experiencia propia; Delgado, Cisneros y Navarro, en cambio, escriben ficción; todas ellas nos presentan en sus libros a mujeres que son violentadas por el sistema heteropatriarcal.

Brenda Navarro es escritora, socióloga y economista de la Ciudad de México. *Casas Vacías*, publicada en el 2018 por Kaja Negra, es su primera novela: “es una novela a dos voces que presenta los pensamientos de un par de mujeres que (ya) no pueden ser madres y su dolor por haber perdido a un hijo” (Santos). En esta novela, en la que la maternidad es un tema central, “la maternidad como constructo aspiracional e imposición femenina” (Santos) las violenta y condena. Esta novela también maneja temas como el feminicidio, la soledad y el miedo, y expone, a través de la ficción, la realidad de muchas mujeres víctimas de violencia.

En la novela de Navarro, la violencia que se ejerce contra las mujeres funciona como catalizador de más violencia. Por ejemplo, la madre de Leonel es violentada por la imposición femenina de matinar, como explico en la reseña publicada en Letralia: “La personaje intenta recurrir a la maternidad para no quedar fuera de la experiencia femenina en su contexto. [...] Recurre a la maternidad para intentar seguir perteneciendo como mujer”; y como no puede tener hijos propios, secuestra a Leonel, generando más violencia: “Luego, abrí la sombrilla roja y no sé cómo, ni con qué fuerza, ni con qué tipo de arrebató, pero cargué a Leonel [...] y me fui con el niño que empezó a llorar” (Navarro). Este acto violento hacia la infancia, hacia otra madre, hacia la familia del niño, proviene del deseo impuesto de ser madre, de la idea de que hay una forma de ser mujer y que ésta incluye la maternidad.

De acuerdo con el Poder Judicial de Costa Rica, “El género es una construcción social y cultural basada en las diferencias [...] dadas por el sexo biológico, a partir de ellas se socializa diferencialmente a varones y mujeres dirigiéndoles hacia ideales tradicionales de hombre-masculino y mujer-femenina”. Dicha construcción social actúa muchas veces como imposición social. Las mujeres y los hombres perciben la construcción social y cultural que “les corresponde” y sienten presión, como la personaje de Navarro, de actuar conforme a esta construcción si quieren pertenecer. La maternidad no es la única imposición social femenina

impuesta sobre la mujer que llega a ser causa de violencia, el amor romántico es otro ejemplo.

En el texto de no-ficción, *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza, la narradora cuenta la historia de su hermana, Liliana Rivera Garza, quien “El 16 de julio de 1990, [...] fue víctima de un feminicidio”. Se explica que Liliana “era una muchacha de 20 años, estudiante de arquitectura. [Y que] tenía años tratando de terminar su relación con un novio de la preparatoria que insistía en no dejarla ir” (Rivera Garza). Liliana no fue víctima de feminicidio porque cayó, en momentos, bajo las garras del amor romántico; Liliana fue víctima de un feminicidio porque su feminicida es un asesino. Liliana no es culpable; Liliana es víctima, víctima de feminicidio, víctima de vivir en una sociedad que percibe a las mujeres como objetos que pueden pertenecerle a los hombres, víctima de una idea de amor romántico que quizá la hizo seguir junto al hombre que después terminaría con su vida.

Como explica Cristina Rivera Garza, “Lo que distingue a la violencia doméstica, especialmente al homicidio de pareja, de cualquier otro tipo de crimen es el amor. [...] Ningún otro acto de violencia extrema se alimenta de una ideología tan diseminada como compartida”. El amor romántico es otra aspiración femenina impuesta a las mujeres. Como se puede reflejar también en el texto de la mexicana-estadounidense Sandra Cisneros, “Woman Hollering Creek”.

En este cuento de Cisneros, durante la primera parte de la historia en Seguin, Cleófilas, la protagonista, aspira a cumplir con roles de género preestablecidos como el de la recién casada o la protagonista de telenovela. Está enamorada de la idea ya establecida del amor romántico que ofrecen las telenovelas mexicanas y otros productos culturales, mas no de Juan Pedro, su esposo, quien es un medio para alcanzar un fin, y es esa aspiración al ideal del amor la que la hace mudarse a Seguin. Cleófilas adquiere estas expectativas de su relación con las telenovelas. Verlas es una de las pocas actividades de entretenimiento disponibles en su ciudad de origen:

there isn't very much to do except ... walk to the cinema to see this week's film again, speckled and with one hair quivering annoyingly on the screen ... Or to the girlfriend's house to watch the latest telenovela episode and try to copy the way the women comb their hair, wear their makeup. (Cisneros)

La televidente busca imitar a las mujeres que aparecen en la televisión como parte de su rutina y, en este proceso de imitación, adquiere también sus deseos.

Cleófilas descubre y construye su identidad a través de productos culturales populares como lo son los libros de Corín Tellado, las telenovelas, la literatura oral y las revistas. En este sentido, Eva Fernández de Pinedo Echeverría explica que “telenovelas play an important role in the lives of some Latino characters and often help form their cultural identity” (125). Por lo tanto, deberían percibirse, más que como sólo programas televisivos de entretenimiento inofensivos que se consumen pasivamente, como elementos culturales que activamente forman la identidad transnacional y de género de las mexicano-estadounidenses. La manipulación hacia el amor romántico que crea la construcción social y cultural del género es uno de los factores que, puede proponerse, llevan a personajes como Cleófilas, o personas como Liliana, a tener vínculos románticos con hombres que después las violentan, manipulan, y/o asesinan.

Susy Delgado, en *La sangre florecida*, construye a María'i en lo que se presenta como su historia como mujer. Y, como parece ser la historia del ser mujer en la contemporaneidad, hay violencia de género. Si el ser mujer es el estar condenada, en el texto, para salvar a las mujeres de esta condena, hay muchachos. Para María'i, su gran equivocación “se llamaba Pedro y aquella tarde en la que lo dejo ir” (Delgado). Pero habiendo perdido al muchacho, “a las mujeres nomas les queda siempre el problema” (Delgado). Los hombres, como el personaje del doctor, la acosaron y violentaron; su abuelo, un hombre, engañó a su abuela. Pero fue un muchacho, no un hombre, quien finalmente la salvó: “aquel muchacho de ojos redondos y dulces había curado a María'i de tantas cosas, que un día ella pasó a llamarse Maria” (Delgado).

Por lo tanto, en *La sangre florecida* se expone la construcción de género en la que el ser mujer es ser sucia, víctima de violencia, enferma, y en la que si bien son los hombres quienes violentan a las mujeres, son también su única posibilidad de escape ante tanta violencia que las persigue. Esto concuerda con los ideales del amor romántico, sí, pero también muestra lo inescapable que puede resultarle al género femenino la violencia de la que somos víctimas.

Por último, quiero hablar de *Chicas muertas* de Selva Almada. Leer a Selva Almada es decidirte a ponerte en frente lo que todas sabemos y más nos atemoriza: a las mujeres nos están matando; ser una mujer viva en Latinoamérica es una especie de suerte. *Chicas muertas* es una crónica que sucede en argentina, pero podría estar escrita en cualquier parte de Latinoamérica, por eso es tan fácil relacionarla con otros productos culturales contemporáneos creados por mujeres: porque a todas nos están violentando y estamos cansadas de ser parte del pacto de silencio que funciona como cómplice de estas violencias. Esta obra de no-ficción ocurre en los años 80 en Argentina, pero se lee con la certeza de que sigue sucediendo ahora, de que todavía no estamos seguras, de que, a Andrea, María Luisa y Sarita, las víctimas que presenta Selva Almada, se les han unido también Mariela Vanessa, Debanhi Escobar, Liliana Rivera Garza. Todavía no estamos seguras en nuestras casas, en nuestras escuelas, en nuestras calles ni en nuestros trabajos. Y cada vez son más los nombres de aquellas a las que hemos perdido.

En esta ensayo, al igual que en la crónica, no se ofrece ninguna verdadera resolución. Lo que quiero es resaltar todas las certezas que me dejan ahora los textos de estas mujeres: todas las violencias están conectadas y se hacen posibles unas a las otras; no te exime de la violencia de género ni el espacio geográfico que habites, ni tu clase social, ni tu nivel de marginación (si bien, esto no quiere decir que las violencias se den de la misma forma o al mismo nivel en estos distintos contextos); que aquellos hombres cercanos a ti no sólo no están exentos de ser capaces de violentarte, sino que la mayoría de estas violencias son ejercidas por

alguien cercano a ti; que a las que perdimos hay que nombrarlas —ni perdón, ni olvido—; y finalmente, que como mujer, ser violentada parece ser la norma, y seguir viva una especie de suerte.

* * *

Obras citadas

- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Literatura Random House, 2021.
- Cielo, Casi. "La Sobresaturación de Mujeres en la literatura." *Medium*, 15 Jan. 2024, <https://casicielomx.medium.com/la-sobresaturaci%C3%B3n-de-mujeres-en-la-literatura-0dbb333e78dc>.
- Cisneros, Sandra. "Woman Hollering Creek." *Woman Hollering Creek*, Bloomsbury Publishing, 2004, pp. 43–57.
- Delgado, Susy. *La sangre florecida*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, n.d., <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-sangre-florecida--0/>.
- Fernández de Pinedo Echevarría, Eva. "Telenovelas in Chicano Writing: A Multidimensional Perspective." *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 4, 2007, pp. 125–139.
- Fernández, Xinia. *Construcción social del género: conceptos básicos*. Poder Judicial de Costa Rica, n.d., <https://accesoalajusticia.poder-judicial.go.cr/index.php/genero?download=1338>.
- Navarro, Brenda. *Casas vacías*. Sexto Piso, 2022.
- Rivera Garza, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House, 2021.
- Santos, Claudia. "Reseña de Casas vacías, de Brenda Navarro." *Letralia, Tierra de Letras*, 11 May 2023, <https://letralia.com/lecturas/2023/05/13/casas-vacias-de-brenda-navarro/>.

* * *

Gabriela Mistral en *En viaje* (1936-1958). Pequeños aportes para una matría mistraliana

Gabriela Mistral in *En Viaje* (1936-1958). Small contributions for a Mistralian mother

JOSÉ SANTOS MIRALLES SALDÍVAR

Universidad de Valparaíso
js.mirallesss@gmail.com

RESUMEN

El artículo analiza la construcción del concepto de matría en la obra de Gabriela Mistral, particularmente sus contribuciones en la revista En Viaje entre 1936 y 1958. Frente a los enfoques parcializados —psicoanalíticos, geográficos, literarios— que han estudiado su obra, se propone una lectura integradora que articule lo geográfico, lo afectivo, lo comunitario y lo político desde una perspectiva feminista. La matría mistraliana se define como un espacio simbólico y territorial alternativo a la patria patriarcal, centrado en lo maternal, lo rural, lo comunitario y la agencia histórica de la mujer. A través del análisis de cuatro textos —“Obrerito” (1936), “Plegaria por el nido” (1946), “Cartas inéditas” (1957) y “Las alamedas chilenas” (1958)— se examina cómo Mistral construye un imaginario nacional desde lo íntimo, lo doméstico y lo popular, desmontando la narrativa oficial jerárquica y masculinizante. Se destaca la utilidad del par complementario —concepto de Julieta Paredes— para analizar relaciones horizontales y recíprocas que desafían las jerarquías de género. La matría mistraliana se revela como un proyecto político en construcción, con tensiones entre agencia individual y colectiva, y

entre lo ideal comunitario y las realidades del desarraigo. El artículo concluye que la matria no es un espacio perfecto, sino un proyecto humano, contradictorio y en constante negociación, que ofrece una alternativa al Estado-nación patriarcal mediante una ética del cuidado, la reciprocidad y la reivindicación de la memoria ancestral y popular.

Palabras Clave: *matria, agencia femenina, par complementario.*

ABSTRACT

The article analyzes the construction of the concept matria (motherland) in the work of Gabriela Mistral, particularly in her contribution to the magazine En Viaje between 1936 and 1958. In contrast to partial approaches — psychoanalytic, geographic, literary — that have studied her work, an integrative reading is proposed, one that articulates the geographical, the affective, the communal, and the political from a feminist perspective. The Mistralian matria is defined as a symbolic and territorial space alternative to the patriarchal fatherland, centered on the maternal, the rural, the communal, and the historical agency of women. Through the analysis of four texts —“Obrerito” (1936), “Plegaria por el nido” (1946), “Cartas inéditas” (1957) y “Las alamedas chilenas” (1958)— the article examines how Mistral constructs a national imaginary from the intimate, the domestic, and the popular, dismantling the official hierarchical and masculinizing narrative. The usefulness of the complementary pair concept —from Julieta Paredes— is highlighted for analyzing horizontal and reciprocal relationships that challenge gender hierarchies. The Mistralian matria is revealed as a political project under construction, with tensions between individual and collective agency, and between the ideal communal and the realities of uprootin. The article concludes that the matria is not a perfect space, but a human project, contradictory and constantly negotiated, that offers an alternative to the patriarchal nation-state through an ethic of care, reciprocity, and the reclaiming of ancestral and popular memory.

Keywords: *matria, female agency, complementary pair.*

Los escritos de la poeta, diplomática y pedagoga Gabriela Mistral han sido profusamente estudiados desde variados puntos de vista. Uno de los enfoques que aborda su obra remite al psicoanálisis freudiano. Este centra la configuración del sujeto mujer en la prosa mistraliana desde un poetizar desgarrador, atravesado por una coherencia dentro de la incoherencia, nunca estática, siendo central el “cuerpo sordo” de una maternidad como culpa, remordimiento, pero a la vez ternura y cercanía (Rojo 1997). Desde el punto de vista del medio natural y con una perspectiva naturalista, la prosa poética de Gabriela es trasladada al lenguaje geográfico. La naturaleza de sus elementos y su relación con lo social se articulan con las formas de entendimiento de las culturas. En *Elogio de la naturaleza...* (Pina Ravest y Sanson Figueroa 2024) se aprecia la traslación poética mistraliana como acto de creación de espacio vivido, donde el actuar humano no es más que un episodio que resignifica la naturaleza.

De acuerdo con la crítica literaria feminista, la producción poética de Mistral se asentó en preocupaciones distintas a las de sus contemporáneos hombres. Inquietudes que iban desde lo doméstico a las identidades sociales como extensiones de lo propio, de lo íntimo. Más aún, en ciertas artistas latinoamericanas la expresión literaria de las autoras busca en personajes, escenas y diálogos preguntas por la tierra, la comunidad y el lugar de ellas en el mundo, lo que revela rasgos socioculturales que pretenden enlazar la historia nacional desde la visión de la mujer, en palabras de Lucía Vázquez (2016). La conformación de lo nacional en su prosa se define a través de elementos que configuran un “espacio otro”, una “patria chica” según, Toledo Jofré (2011); es decir, una patria entendida como el tiempo de la infancia ligado a la naturaleza y la vida rural. La pérdida de esa memoria debido a una marginación histórica, donde la patria “verdadera” se encuentra en las raíces indígenas.

En otros términos, en este estado de las cosas, los enfoques que examinan la creación mistraliana configuran la escritura de Gabriela orientada a la conformación de cierta idea nacional que se vierte de los elementos naturales del entorno, la experiencia

de la niñez o la construcción de una memoria nacional originaria, que bajo la idea no explicitada de *matria* se planta como alternativa a la historia oficial. Desde puntos de vista psicoanalíticos, geográficos, literarios o mnemónicos, la creación poética de Mistral presenta siempre un elemento que atraviesa su obra con centralidad, por lo que, a nuestro juicio restringe la potencialidad representativa de la escritura de la autora.

Cada autor que estudia la obra de Mistral lo hace desde intereses particulares, lo que conlleva a enfoques parcializados. Es decir, que al especificar en los aspectos geográficos, literarios o psicoanalíticos de las creaciones de Mistral el análisis queda reducido y limitado. Por ello, creemos que la prosa de Gabriela, en la expresión de su interioridad, manifiesta una complementariedad continua mediante el recurrir constante a estos aspectos. Esto resignifica el espacio geográfico y sus elementos en una relación entre identidad y medio natural, dada la persistencia de estos componentes en cada uno de los textos por examinar.

Sostenemos que la idea de *matria* condensa esta dualidad. Tanto el paisaje como la experiencia vivida del mismo son vertientes de una expresión completa que, en los escritos de Mistral, devela una noción de territorio maternal articulada desde la genealogía de la poeta. A decir de Belli (2016), la *matria* es reconocer la posibilidad de dar vida, es decir femenina y fecunda en la identificación del conocimiento tradicional oral de los elementos organicistas del paisaje nacional. La poeta nicaragüense asimila el continuo de los elementos que podríamos encontrar en la prosa mistraliana, que conforman una *matria* como otorgadora de vida, pero también de cuidado y recopiladora de esta, sea como experiencia o como elemento del entorno geográfico.

Por consiguiente, la idea de lo materno-nacional que intentaremos construir desde los escritos de Gabriela se presenta desde un mundo dual como variante de lo múltiple que, a decir de Rita Segato, se manifiesta desde el tránsito no englobante de sus términos. Esto es el reconocimiento de cada naturaleza como irreductible a la otra, que se establece para la autora en los espacios de subordinación originarios: la familia, la patria (Segato 2016).

Es en esta dualidad donde lo privado se opone a lo público o como señala Segato, se manifiesta la potencialidad política de lo doméstico frente a lo externo. En la comunidad introducida desde los márgenes es donde se explicita la estrategia política que quiere romper con la estructura minorizadora sobre lo femenino. Posicionar a la mujer como sujeto de su historia propia y como parte de la polaridad implica reconocer su genealogía de saberes especializados.

Por ende, a partir de Segato hallamos un poner en historia que podría sernos crucial al situar la prosa mistraliana en el certamen literario femenino en América Latina pues, de acuerdo con lo señalado por Lagarde, este ubicar implica el abandono de la investidura de seres de la naturaleza que la modernidad otorga a la mujer, como justificación de su dominio histórico. A raíz de esto, se asume la condición identitaria de lo femenino, estableciendo una “alternativa feminista” (Lagarde 2015) con dos ejes centrales: un tiempo que resignifica el pasado y ubica el presente como único y efímero tiempo de la experiencia; y un espacio auto referido íntimo e interior. Con estos lo femenino, de acuerdo con Lagarde, busca la autonomía como fundamento de la reafirmación de la individuación, en una experiencia de la mismidad con centralidad en el *yo*. A través de estos puntos de vista presentamos una alternativa feminista en el concepto de *matria*, adquiriendo dimensión política.

Reafirmar la mismidad de la mujer mediante la negación de su “naturaleza” como medio de dominación es regresar a ella su agencia histórica. Negada secularmente desde la concepción de la nación. En estas condiciones, Lucía Guerra nos invita a una redefinición desde los márgenes de la idea de nación y patria, a través del proceso de significación que elimina la presencia de un origen afincado en el pasado, para desde el presente reenviar constantes significados. Esto es, vaciar de su contenido anacrónico la patria regida por un sistema masculinizante que impone saberes, para verterla de intersecciones género/nación que dan un nuevo signo polisémico a estas significaciones (Guerra-Cunningham 2007).

Por estas razones, proponemos el concepto de *matria* como marco integrador para los elementos duales y contradictorios que recorren la prosa de Gabriela Mistral. Esta idea se construye desde un presente que dialoga críticamente con el largo pasado de marginalización de la mujer latinoamericana. Nuestro análisis buscará, a través de la figura de un espacio fundacional femenino, desmontar la concepción opuesta de nación patriarcal. Para ello, nos basamos en la idea de que la nación puede ser re concebida desde territorios articulados por paisajes que vinculan prácticas, definiendo comunidades cuya singularidad radica en la capacidad de autopoiesis (Rivera Cusicanqui 2018). Entenderemos así que las comunidades, desde el punto de vista de la *matria*, se recrean y reproducen así mismas, no sobre una idea de medio natural metaforizada, sino en la unión territorio —tejido como unidad femenino— masculina de la comunidad.

Asimismo, la reconceptualización del “par complementario” que propone Paredes (2017) nos presenta una herramienta analítica de la relación de la mujer con su entorno, en específico con su par masculino. Con el afán de establecer un vínculo horizontal, sin jerarquías, armónico y recíproco, el *par complementario* requiere de ambas partes para construir comunidad, en un ejercicio de reconocimiento de la alteridad inicial mujer-hombre, la diferencia y diversidades de la humanidad. Pese a este elemento de dualidad, la autora también recupera enfáticamente la existencia individual del cuerpo femenino, en sus cotidianos, biografías e historias de su pueblo. En otros términos, el concepto *par complementario* nos puede ayudar a examinar los elementos que una tentativa *matria mistraliana* involucra con la ambivalencia desde dos envolventes, horizontal y vertical, los cuales abrazan e incluyen lo que da la vida. Esta herramienta analítica nos permitirá examinar las relaciones de alteridad en las fuentes por estudiar, interrogando la manifestación de una lógica horizontal y recíproca.

Concretamente para efectos de este análisis entenderemos el concepto de territorio maternal desde la crítica literaria y cultural feminista para apreciar la construcción simbólica de una

alternativa a la “patria” tradicional, entendida esta última como proyecto nacional, patriarcal, centralista y jerárquico. En los escritos de Gabriela esperamos hallar una configuración entorno a: un espacio afectivo y geográfico, relacionado con lo femenino, la infancia y la naturaleza; una memoria ancestral, que recupera prácticas comunitarias de las mujeres; una propuesta política que reivindica la agencia histórica de la mujer; y un lugar de enunciación que cuestiona la historia oficial. El espacio femenino fundacional se organiza desde el *par complementario* horizontal, recíproco y no jerárquico. En consecuencia, la *matria mistraliana* no excluye, sino que integra desde la lógica del par complementario y la construcción de territorio.

La cuestión teórica entorno a la posibilidad de un espacio fundacional femenino en los escritos de Gabriela Mistral la configuramos a partir de un conocimiento ancestral que pone a la mujer como sujeto en historia, le entrega agencia política de praxis histórica, en reconocimiento de su naturaleza complementaria en el orden social. De ahí que al iluminar las fuentes buscamos reconocer un continuo de elementos entorno a la vida, pero también la manifestación de un mundo dual íntimo a la vez que público. Esta dualidad contribuye a la reafirmación de una *alternativa feminista* como intersección dotada de nuevo significado desde la relación género/nación. Entrega a la agencia femenina espacio y a la vez tiempo para la construcción de un proyecto político de articulación territorios-tejidos comunitarios, donde la necesidad de alteridad se posibilita en la categoría de *par complementario*. Por ello, entenderemos la *matria mistraliana* como el recurso mnemónico de la práctica femenina ancestral dotada de un saber recíproco entre espacio y tiempo, y expresada en el binomio privado-público a la vez que en el reconocimiento del par complementario femenino-masculino. En las fuentes por analizar, ¿se hallarán relaciones afectivas, simbólicas o políticas dentro de su entorno natural y tiempo? ¿cómo se manifiestan los vínculos con la intimidad y lo público en los escritos de Mistral? ¿cómo se construye la agencia histórica de lo femenino y su genealogía de saberes en las fuentes? y frente a esto ¿se observa en

las publicaciones una relación de alteridad masculina bajo la lógica del par complementario?

Para indagar en la posibilidad de un espacio femenino fundacional a partir de los escritos de Gabriela creemos pertinente el análisis de sus aportes en la revista *En Viaje*, publicación que fue editada por la Empresa de Ferrocarriles del Estado entre noviembre de 1933 y julio de 1973. Este magazín se transformó en una vitrina de la cultura chilena para nacionales y extranjeros, en la que la poeta entrega un cuerpo textual único dotado de una serie de poemas, recados y cartas inéditas emitidas entre 1936 y 1957. De acuerdo con la extensión de esta investigación recurriremos al poema “Obrerito” de 1936, “Plegaria por el nido” de 1946, a las *Cartas inéditas de Gabriela Mistral* (publicadas en 1957) y al recado “Las alamedas chilenas” de 1958, creaciones que creemos puede arrojar aspectos para la configuración de vínculos entre el entorno natural y las relaciones de lo femenino con la praxis histórica, manifestándose o no el nexo con la alteridad patria.

En torno a la prosa de Mistral difundida en *En Viaje* ubicaremos las conexiones entre el medio natural y la experiencia del tiempo para la escritora. Buscaremos explícitamente el engranaje de lo femenino como praxis histórica mediante la recreación del espacio vivido, examinando los vínculos entre lo privado y lo público a la vez que se podría establecer —o no— la dialéctica con el *par complementario* con la alteridad masculina. El cuerpo concreto de indagación nos permitirá crear un panorama general al analizar una publicación por década, al tiempo que nos otorga variedad estilística (poemas, recados).

“Obrerito”, marzo de 1936

El enunciante del poema es una infancia que interpela a su madre más allá de una simple expresión de cariño filial, pues establece un universo simbólico donde se entrelazan el espacio geográfico —afectivo, una propuesta política de agencia desde lo doméstico y la manifestación del *par complementario* no jerárquico

en lo femenino— masculino. Desde un espacio vivido y orgánico se extiende la relación madre-hijo con la naturaleza como actor en esta configuración. La imagen del medio natural presenta a ambos actores:

Madre, cuando sea grande
¡ay, qué mozo el que tendrás!
Te levantaré en mis brazos,
como el zonda al herbazal (21)¹

Para este fragmento, visualizamos la comparación del niño con la “zonda” o viento cálido del norte que eleva el “herbazal” —la madre— en relación simbiótica, no de dominación ni subordinación. El infante se nos presenta como fuerza natural que cuida y no destruye. En su continuidad, hallamos una geografía íntima establecida gracias a la enumeración de espacios concretos y cotidianos que configuran el mundo de lo materno-nacional.

O te acostaré en las parvas
O te cargaré hasta el mar
O te subiré las cuestas
O te dejaré al umbral. (21)

Señalándonos elementos no grandilocuentes pertenecientes al mundo rural y doméstico se estructura un espacio de cuidado e infancia vinculado a la “patria chica”. Las “parvas” —campo cultivado—, el mar, las cuestas y el umbral son aspectos de un territorio maternal explicitado desde la ruralidad que implícitamente construye el vínculo no jerárquico. Es más, existe la recuperación de un conocimiento tradicional femenino en el saber-hacer. Entrega a la madre centralidad en el universo de la praxis cotidiana, elevando este ejercicio a la categoría de maravilla.

¹ En adelante, los textos citados de Mistral corresponden a la publicación de la revista *En Viaje*, de la Empresa de los Ferrocarriles del Estado.

Yo te regaré una huerta
Y tu falda he de cansar
Con las frutas y las frutas
Que son mil y que son más.
O mejor te haré tapices
Con la juncia de trenzar;
O mejor tendré un molino
Que te hable haciendo el pan. (21)

El tributo del infante a su madre es un acto de honra a su rol como recolectora, cuidadora y nutricia, en promesa de abarrotar su regazo en frutas varias. Se completa la ofrenda a la progenitora mediante el acto de tejer relacionado al saber femenino que atraviesa generaciones. Culmina este regalo señalando este conocimiento tradicional con la fabricación del pan, relevante práctica culinaria primordial en la economía doméstica ancestral encabezada por las mujeres. En el “Obrerito” podemos modelar la subversión de la lógica patriarcal de la patria desde su base.

Y ¡qué casa ha de hacerte
Tu niñito, tu titán,
Y que sombra tan amante
sus aleros van a dar! (21)

El hecho de construir una casa para la madre se nos presenta como acción política que acontece en el espacio doméstico. El hogar pasa a erigirse como símbolo de la patria, espacio de pertenencia creado por y para la mujer, en un acto de agencia histórica desde lo íntimo.

Cuenta, cuenta las ventanas
Y las puertas del casal;
Cuenta, cuenta maravillas
Si las puedes tú contar... (21)

Con la suplica del niño a su madre para contar los elementos de la construcción se entrega a ella el significativo rol de poseedora del espacio creado. Se apela a su asombro —cuenta maravillas— pese a que no tiene actuación física en el poema. Adquiere el papel de

sujeto pasivo agente al ser el motivo, la destinataria y legitimadora del acto creativo de su hijo. El trabajo productivo del infante no está orientado a la consolidación de un proyecto nacional abstracto, sino fijado en la madre. Se posiciona entonces en un lugar de enunciación como parte del binomio complementario horizontal. El niño se asume originado en ella (*tu niño*) y pone a su servicio sus fuerzas productivas, en un vínculo recíproco: él construye, ella recibe y valida. Es muestra de horizontalidad. En la relación no hay dominación sino integración en una lógica de cuidado y servicio. No se excluye lo masculino, sino que se presentan las dos partes distintas necesarias para la consolidación de la comunidad, invirtiéndose el orden patriarcal. Finalmente podemos apreciar la ruptura de la dicotomía privado-público, si observamos como la actividad normalmente pública —como la construcción— son trasladadas al ámbito de lo doméstico.

En otros términos, “Obrerito” nos devela un manifiesto posible de *matria mistraliana* donde se complementan continuamente los aspectos del medio natural con la intimidad de la poeta. Se enlazan un espacio geográfico experimentado con una propuesta de agencia feminista que centraliza a la mujer en su rol de destinataria del trabajo, la creación y la historia. En cuanto a la conexión de alteridad con el hijo (figura masculina), esta se configura bajo la lógica del par complementario que desmonta la estructura jerárquica patriarcal erigiendo, en su sitio, la casa metafórica de la *matria*.

“Plegaria por el nido”, enero de 1946

A diferencia del “Obrerito”, este poema nos presenta matices complejos y ambivalentes en la conformación del espacio femenino fundacional. Se configura este a partir de la defensa vulnerable y vertical del mundo existente. Se nos revelan, entonces, aciertos en la estructuración del espacio íntimo/femenino como también límites significativos en la propuesta de agencia histórica autónoma.

De su conchita delicada,
Tejida con hilacha rubia,
Desvía el vidrio de la helada
Y las quedejas de la lluvia; (143)

El nido es representación clara de esa pequeña patria dotada como lugar de origen, cuidado y vulnerabilidad, de materialidad delicada (*conchita delicada/tejida con hilacha rubia*). Se concentra la idea de patria como lugar orgánico, femenino y comunitario. Como espacio pre-político por salvaguardar. A diferencia de “Obrerito”, la voz poética en este caso es materna/femenina e invita a una agencia del cuidado, buscando interceder, proteger y nombrar la fragilidad bella del nido: Tirita al viento como un niño; / ¡es parecido a un corazón! (143)

El espacio nidal se describe mediante una metonimia con respecto al cuerpo infantil, consolidando el vínculo maternidad-naturaleza. En esta relación, la plegaria lleva a una agencia de suavidad y protección desde el medio natural. Apreciamos el entorno geográfico como comunidad de fuerzas con las cuáles negociar la protección de lo frágil. Hipotéticamente, ¿podríamos concebir una ética ecológica feminista? Indagar en ello nos excede para fines de este artículo.

Dulce tu brisa sea al mecerlo,
Dulce tu luna al platearlo,
Fuerte tu rama al sostenerlo,
Bello el rocío al disfrutarlo. (143)

Por el contrario, en relación con la agencia histórica y la estructura de poder, *Plegaria...* nos presenta ciertas limitaciones. La presencia de un *Dulce Señor* como entidad divina y masculina es a quien se delega la praxis, a través de la súplica de la voz femenina. Esta invoca un poder externo, patriarcal desde la tradición judeocristiana. La acción queda relegada al rezo como práctica íntima no confrontacional. Bajo esta lógica de súplica se diluye también la construcción horizontal entre pares, necesaria para establecer un *par complementario*. La relación vertical se engrana

con una voz femenina que implora a un Dios masculino todo poderoso. No tenemos complementariedad, sino sumisión a la alteridad masculina.

Dulce Señor, por un hermano pido,
Indefenso y hermoso: ¡por el nido!
Florece en su plumilla el trino;
Ensayo en su almohadilla el vuelo,
Y el canto dice que es divino
Y el ala, cosa de los cielos. (143)

La presencia divina masculina es una figura de poder vertical que debe ser aplacada y convencida; esto reafirma la dependencia absoluta y la nula reciprocidad. Se erige verticalmente desde la misericordia y no de la liberación.

Tú, que me afeas los martirios
Dados a las criaturas finas:
Al copo leve de los lirios
Y a las pequeñas clavelinas, (143)

En esta rogativa la matria nos presenta toda la complejidad en su comprensión, pues no siempre es un concepto empoderador, sino que en ocasiones es el fundamento de una vulnerabilidad. Si bien configura simbólicamente el espacio femenino fundacional como lugar orgánico de cuidado y de lo comunitario, nos deja carentes de una propuesta de agencia política feminista autónoma, pues apela a un poder patriarcal superior. Se difumina la “alternativa feminista” en una oración que externaliza toda la capacidad de acción de la mujer.

En comparación con el “Obrerito”, este poema nos muestra la cara conservadora de la matria mistraliana, reconociéndose en el valor del mundo femenino, pero siendo imposible el sustento de este bajo sus propios métodos, recurriendo a la agencia de una autoridad externa.

“Cartas inéditas de Gabriela Mistral”, abril de 1957

Tras la muerte de la poeta, revista *En Viaje* publica dos cartas enviadas por Gabriela a su amigo el pintor chileno Carlos Sotomayor, oriundo de La Serena, escritas el año 1925. En ellas los elementos que constituyen la noción de territorio maternal se expresan en el espacio geográfico-afectivo, la comunidad femenina del cuidado y la manifestación de la agencia histórica desde un lugar de enunciación horizontal. La evocación por parte de Mistral del Valle de Elqui como espacio de pertenencia se presenta en contraste a la ciudad de La Serena, lugar ajeno, falseado y de clara vanidad. Nos posibilita una construcción de “patria chica” afectiva y moral. La poeta reivindica su *elquinaje* en oposición a la urbanidad a partir de una lectura valórica-afectiva:

No, mi amigo, yo no odio La Serena. Tampoco la quiero especialmente: es tierra vanidosa donde estamos mal los que creemos en la igualdad humana, y tierra de falso catolicismo, que suda mala voluntad para el prójimo cuando es diferente. Me quedo con el pobre Valle de Elqui, donde la tierra está dividida y los apellidos significan poco y se trabaja el terrón del suelo. (55)

El contraste explícito entre el Valle del Elqui y La Serena, describiendo al primero como espacio auténtico, opuesto a la artificialidad y vanidad de la urbe, conforma una topografía moral donde la patria se vincula a la ruralidad, lo trabajo y lo igualitario.

El motivo de las cartas está atravesado por el dolor de la poeta por la muerte de su hermana Graciela, la preocupación por su madre y su hermana Emelina. Se nos muestra una red de afectos y cuidados que conforma una comunidad maternal a la distancia, considerando que Gabriela se encuentra en Europa. Existe un eje económico y emocional entorno a Mistral, como encarnación del lazo sostenido por la administración doméstica y el cuidado emocional: “Yo dejé a mi mamá mi sueldo de “El Mercurio”, que es más seguro que el fiscal, cuatrocientos pesos, más el arriendo de la quinta de la Alameda, es decir, le dejé más de la mitad de

lo que yo tengo.” (55). La construcción de los vínculos de la comunidad materna femenina se nos expresa también mediante el duelo y la memoria sensorial, pues además de la preocupación de la escritora por su familia, la pérdida construye también memoria afectiva: “Mucho le he agradecido yo su cable, sin lo cual yo todavía ignorara la muerte de la pobre Graciela. Mi jente nada había querido comunicarme y sólo por cartas, que tardan más de un mes, me habían preparado el golpe.” (55).

A la distancia y desde su exilio, la escritora hace gala de agencia histórica a través de la administración de recursos económicos para su familia en Chile, negocia sobre su salud y toma acciones acerca de ello, rechaza empleos que le oprimen y ejerce roles que le entregan capacidad de autonomía. Su praxis es la de una mujer que a la distancia actúa en la historia desde sus márgenes:

Rehusé, naturalmente, trabajar con ese horario; no jubilé para pasar a una servidumbre peor. Me manifestaron reiteradamente el deseo de que yo quede en alguna forma ayudándolos y me propusieron un empleo e igual jerarquía y sin obligación diaria de trabajo: el de Consejera Técnica para las diversas secciones. Ayer me ha dicho un médico nuevo, a quien consulté porque los baños de Spa me debilitan sin darme gran mejoría, que debo bajar al Mediterráneo y que el calor hará por mí más que medicinas. (55)

Por lo demás, la agencia de la poeta se proyecta desde su reproche al Estado como desvinculación crítica de la patria oficial. Se queja del gobierno chileno por ausente y poco reconocedor, sintiéndose abandonada por el mismo y también por sus nacionales en el extranjero. Así nos desmonta el relato nacional patriarcal y centralizado, definiendo la patria por su oposición:

Mi Gobierno me mandó llena de promesas y hasta hoy, fuera de los pasajes, no me ha dado un centavo. (...) Además soy una jubilada y me siento sin vínculos con el Gobierno, por esta razón.

Aquí en Bélgica, la Legación de México ha sido mi providencia. Los chilenos no me quieren, mi amigo... (55)

El campo afectivo de abandono que rodea la misiva de Mistral se nos establece como lugar de enunciación marginal. Redacta desde el exilio (Bélgica, Francia), desde la enfermedad crónica (“Me volvió mi viejo reumatismo de Punta Arenas”, señala) y como mujer intelectual ignorada por su patria. Desde la diáspora y la periferia realiza un cuestionamiento potente al poder. Su tono enunciativo refleja la horizontalidad relacional con Sotomayor. Vemos trato de igualdad, confianza y agradecimiento: “Mi querido y distinguido amigo: Saludo a usted y a su compañera, deseándoles todo bien.” (55). Si bien no existe explícitamente una estructura de *par complementario*, si existe la reciprocidad y el afecto horizontal.

“Las alamedas chilenas”, noviembre de 1958

En este recado en prosa Mistral nos configura con una visión sintética que ratifica y expande la construcción de la patria desde una visión geográfica, comunitaria y de género, pero a la vez con matices distintivos: “Por qué allá (en el norte) no tenemos otra holgura que la calamitosa del desierto mátalos todo y la alameda pide a gritos anchura para su euforia... pero en bajando al sur ella se volverá santo y seña del Valle Central y hasta su símbolo.” (24).

Definida por Gabriela la alameda como símbolo del Valle Central, deja de ser mero elemento paisajístico para consolidarse como referencia física y espiritual de la patria. Se torna en terreno maternal gracias a la descripción mediante atributos maternales y corporales. Su solidez radica en configurarse como espacio de acogida, nutrición y compañía, validando la función protectora del espacio fundacional femenino: “Linda es la Alameda vista desde los cerros, con su pincelada ancha y delicadísima, mejor aún caminada, pues de su raya decorativa pasa a camarada de la marcha, a comadre siseadora que trota al costado muerto.” (24)

Podemos hallar un reconocimiento al fundamento conflictivo del territorio del cual se hace cargo la poeta, pues señala que las alamedas están definitivamente en *la tierra común del indio*. Admitir la apropiación colonial secular del espacio pone su enfoque no en la conquista de este, sino que lo resignifica en forma de comunidad simbólica de pertenencia e identidad popular. En el binomio naturaleza-historia oficial la matria se construye a pesar de esta última:

La caballada que resuella sofocada, la tropa de mulas que no puede más con el sol de látigo y la peonada que entre dos y tres se suele estrujar el algodón bajo ella, y el mero vagabundo sin oficio ni beneficio, nacemos y nos criamos debajo, o cerca al alcance de una alameda. Al igual que su disco de sombra somos sus críos. (24)

En el escenario de la alameda es donde se preserva la memoria colectiva de las prácticas cotidianas. El espacio asienta la vida del pueblo, en un desfile de personajes: “el mujerío cargado de leña, la peonada, los enamorados, la cabalgata de jaraneros” (24-25), que develan una comunidad orgánica y autopoietica recreada a sí misma desde la interacción con su espacio-territorio. La memoria que se conserva no es sólo histórica sino también sensorial, internalizando la matria como experiencia corporal y sonora.

Las alamedas como lugar de enunciación del texto mistraliano nos ofrecen una agencia colectiva popular potentísima como espacio democratizador pues son *sin dueños, libres, entregadas*, pertenecen al colectivo. Por el contrario, la agencia histórica femenina se diluye en el colectivo *mujerío*, dando a la mujer un espacio dentro de la comunidad, pero sin el rol de sujeto político que cuestione la historicidad oficial desde el género. Esta restricción es posible a partir de un feminismo individualista, pero se alinea con una visión comunitaria de la matria. El pueblo en su conjunto es el protagonista de la praxis histórica y la alameda —como símbolo femenino— le entrega cohesión. Es así como la política se desentiende de la confrontación explícita y se ocupa

de la construcción de un imaginario nacional alternativo, popular y afectivo:

Y todos caminan aguzados de ella, y tocados a cada paso por la alameda que muda, con un poco más de aire y uno menos de luz, “cosa viva”, tanto como sus peatones, un momento batida de ajetreos y en seguida pura y, al atardecer, azulosa de los mejores fantasmas que queramos encontrar por lavarnos las grosuras del día...(24-25)

“Somos sus críos” nos indica Gabriela sobre la alameda, espacio que debe ser vivido, caminado, narrado por la gente para su existir en una relación de afecto y mutualismo, “tocados a cada paso por la alameda”, sin dominación. La alameda, como sujeto político es plural, “cosa viva, tanto como sus peatones”, dotada de subjetividad propia y presentándose una alteridad no masculina, sino neutral, siendo un vínculo horizontal y recíproco. En “Las alamedas chilenas” se consolida una matria mistraliana en un concepto geo-poético y comunitario, acertando en la configuración del símbolo territorial que encarna de gran manera el espacio vivido, afectivo y democratizador, en oposición a la concepción patriarcal y centralista de la patria. Sus límites están en la agencia histórica de la mujer como sujeto político específico, pues se subsume a la agencia colectiva popular, complejizando la vertiente de la matria más comunitaria que generizada. Para el caso de este escrito, acertamos en hallar el par complementario con la naturaleza no desde la dominación del espacio geográfico sino a partir de una relación simbiótica y horizontal, deslizando la posibilidad de una matria como proyecto ecológico y social profundamente integrador.

A modo de conclusión

A partir del análisis de “Obrerito”, “Plegaria por el nido”, “Cartas inéditas” y “Las alamedas chilenas” podemos sintetizar la configuración de una matria mistraliana como marco

observación por sobre los enfoques parcializados (psicoanalíticos, geográficos, literarios) al vincular de manera complementaria el territorio geográfico con lo afectivo, como espacios vividos que recurren a la memoria ancestral. Se articulan también una propuesta política de agencia femenina a partir del lugar de enunciación que cuestiona la historia de la patria-patriarcal.

Como en “Obrerito” y en “Cartas...” la agencia histórica de la mujer es nítida e individual, en “Plegaria...” se delega la capacidad de acción en una entidad divina, mientras que en “Las alamedas chilenas” la praxis está en la colectividad popular. Encontramos entonces la tensión entre agencia individual y colectiva, lo que podríamos entender como elemento que enriquece el proyecto de la *matria mistraliana*, al convocar a la diversidad de sujetos históricos, más allá del binomio femenino-masculino. De manera diferencial se nos manifiesta la lógica *par complementario*, fundamentada en la horizontalidad y reciprocidad. Mientras que en “Las alamedas...” se nos expresa en la forma ideal humano-naturaleza, se nos hace explícita en el vínculo madre-hijo de “Obrerito” y en la relación de horizontalidad afectiva con Carlos Sotomayor en las “Cartas...”, siendo ausente o vertical en el nexo suplicante-Dios de la “Plegaria”. Como herramienta analítica el *par complementario* nos resulta muy útil para desmontar el relato de la historia nacional jerárquica, indagando en las distintas formas relacionales posibles en la comunidad matrial.

Por consiguiente, la *matria mistraliana* nos entrega la posibilidad de proyectar su funcionalidad más allá de lo literario, por lo que destacamos su potencial como proyecto político que integra la defensa de lo comunitario, lo popular y lo territorial con una ética ecológica del cuidado y la reciprocidad con el espacio natural, superando las limitantes del estado-nación patriarcal. Si bien el territorio afectivo maternal en su ideal es comunitario y territorial, el ejemplo de las “Cartas...” nos presenta la construcción de sentido social desde la diáspora, tensionando lo idílico con la realidad del desarraigo. Se posibilita la portabilidad de la *matria*, construida por cartas, recuerdos y remesas, siendo acto de resistencia y fragmentación a la vez.

Finalmente, la *matria* configura su núcleo desde relaciones afectivas, simbólicas o políticas en un entorno y tiempo colectivos. Nos manifiesta la ruptura de la dicotomía íntimo-público, en que lo doméstico deviene en espacio político y lo público se territorializa. Construimos, entonces, una agencia histórica de lo femenino desde la dualidad: propuesta de construcción horizontal (“Obrerito”) y en la descripción de la comunidad (“Las alamedas...”), con la limitación crucial del delegar la agencia en una autoridad superior en “Plegarias...” o bajo la necesidad práctica que le impone la distancia física para depender de un intermediario masculino en las “Cartas inéditas.” En el proyecto histórico integrado de la *matria* mistraliana, observamos que la relación con la alteridad se da de manera modélica, vertical o no humana, siendo esta última un ejemplo radical de horizontalidad.

Las tensiones que se nos develan en la construcción del espacio fundacional femenino y el *par complementario* no las consideramos fallas, sino constitutivas de la propuesta mistraliana. No pretendemos que la *matria* sea un espacio perfecto, sino el proyecto humano en construcción, negociación, lucha y, por lo tanto, rodeado de matices. Los pequeños aportes que construimos a partir de los escritos observados pueden ser ampliados a partir del examen a otros aportes realizados por Gabriela Mistral a revista *En Viaje*. Debemos precisar que los elementos que tensionan la *matria* mistraliana en este texto son sólo una muestra particular de las posibilidades que un estudio acabado del cuerpo documental disponible podría realizar. La variedad de formatos en los que la poeta aportó a la publicación y los diversos temas en los que profundizó nos orientarían a otras vertientes para una noción de *matria*.

* * *

Obras citadas

- Belli, Gioconda. *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*. Visor Libros, 2016.
- Concheiro Bórquez, E., et al. *Antología del pensamiento crítico mexicano contemporáneo*. CLACSO, 2015.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. UNAM, 2007.
- Memoria Chilena. *Revista En Viaje 1933-1973*. Dec. 1995. Memoria Chilena, memoriachilena.gob.cl.
- Mistral, Gabriela. "Cartas inéditas de Gabriela Mistral." *En Viaje*, no. 282, abril. 1957.
- Mistral, Gabriela. "Las alamedas chilenas." *En Viaje*, no. 301, nov. 1958.
- Mistral, Gabriela. "Plegaria por el nido." *En Viaje*, no. 147, enero. 1946.
- Mistral, Gabriela. "Poesía selecta." *En Viaje*, no. 29, marzo. 1936.
- Pina Ravest, V. C. D., and J. M. Sansón Figueroa. "Elogio a la naturaleza: Prosa poética de Gabriela Mistral y sus traslaciones al lenguaje geográfico." *Investigaciones Geográficas*, 2024.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón, 2018.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... Mistral*. FCE, 1997.
- Santiago Guzmán, A., et al. *Mujeres intelectuales: Feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*. CLACSO, 2017.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.
- Toledo Jofré, Natalia. *El concepto de 'matria' desde la crítica literaria feminista y su lectura en 'Por la patria' de Diamela Eltit*. Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, 2011.
- Vázquez, L. G. "Isabel, Rosario y Maruza: El drama de la matria, patria mexicana en femenino." *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2016.

* * *



© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

Junto al poeta español, ganador del Premio Nobel de Literatura (1956) Juan Ramón Jiménez Mantecón (a su derecha). Se encuentran en casa del poeta y diplomático chileno, Humberto Díaz Casanueva (sentado en el borde izquierdo de la imagen), en aquel momento ministro consejero del embajador de Chile en Estados Unidos, Washington D.C., 1946. La fotografía apareció publicada en la Revista Zig-Zag el 4 de abril de 1946 con el título "Estados Unidos la festeja".

Autor: Marcos Chamudes Reitich

Poema de Chile de Gabriela Mistral: posibles metáforas de la infancia marica latinoamericana

Gabriela Mistral's *Poema de Chile*: possible metaphors of Latin American queer childhood

MATÍAS SUÁREZ GODOY

Universidad de Chile
matias.suarezgodoy@gmail.com

RESUMEN

La figura de Gabriela Mistral ha sido tema de debate desde hace décadas, principalmente en torno a las nociones de madre, profesora y poeta. Hoy en día, se han realizado diversas relecturas de su obra, en particular desde lo cuir en Latinoamérica, intentando encontrar dentro de sus textos espacios de metáfora y alegorías que puedan dar sentido a nuevas formas de entender el pensamiento mistraliano. En este ejercicio, se realiza una relectura cuir del Poema de Chile, que reflexiona en torno a las posibles metáforas que se pueden relevar entre el recorrido madre-niño por el territorio chileno y el recorrido madre-niño marica por el descubrimiento y confrontación con la disidencia sexo-genérica. Así, se extraen conclusiones sobre las posibilidades que entrega la escritura de Gabriela Mistral en torno a las experiencias cuir en el territorio latinoamericano.

Palabras Clave: *Gabriela Mistral, relectura, cuir, Latinoamérica.*

ABSTRACT

The figure of Gabriela Mistral has been a subject of debate for decades, mainly centered on the notions of mother, teacher, and poet. Today, various reinterpretations of her work have emerged, particularly from queer perspectives in Latin America, seeking to find within her texts spaces of metaphor and allegory that can give meaning to new ways of understanding Mistralian thought. In this exercise, a queer rereading of Poema de Chile is carried out, reflecting on the possible metaphors that can be drawn between the mother-child journey through Chilean territory and the mother-queer child journey of discovering and confronting sex-gender dissidence. In doing so, conclusions are drawn about the possibilities offered by Gabriela Mistral's writing in relation to queer experiences in the Latin American context.

Keywords: *Gabriela Mistral, reinterpretation, queer, Latin America.*

“No tengan miedo si viene la niebla.
Tal vez vengo con ella, en ella”
“No tengan miedo si viene la niebla” (Mistral)

Introducción: La figura de Mistral en disputa

Gabriela Mistral ha sido tema de debate y disputa a nivel nacional e internacional, durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI, en donde se han desarrollado discusiones de carácter político e ideológico en torno a lo que ella representa (García 2021). Cómo se ha construido la imagen de la “madre de Chile”, la “maestra de Chile” y la “poeta de Chile” ha suscitado diversos estudios, los cuales han intentado develar de qué manera se ha categorizado y reducido la trayectoria de Mistral a estos tres ámbitos. Así, su figura claramente se ha transformado es un punto de inflexión en el canon literario tradicionalmente masculino, un espacio que García (2021) llama reservado para hombres de la poesía nacional.

Esta construcción masculina del canon literario en poesía chilena, que Garrido (2021) califica como machista y patriarcal, permite que la imagen de Mistral se haya consumado como una madre cuidadora del país, principalmente a partir de sus escritos infantiles que se visibilizan en pos de ocultar sus opiniones más críticas sobre la educación y la situación del país. El intento de ocultar la imagen más subversiva de Gabriela tuvo su mayor apogeo durante la dictadura de Pinochet, en donde se utilizó la visión maternal de la autora para fortalecer la construcción patriarcal del país que se posicionó en Chile. Sin embargo, luego de finalizada la dictadura, aunque se esperaría que se retomara a la Mistral más crítica, Sepúlveda (2018) indica que el retorno a la democracia visibilizó una Gabriela Mistral vacía, sin mucho contenido político y que, de cierta forma, seguía siendo la madre poeta. En ese sentido, Sepúlveda indica que recién en los 2000 se levanta una figura con índole más posicionada y que desafía las lógicas heteronormativas; una Mistral lésbica.

Este trabajo de décadas por posicionar a Mistral como la figura materna en educación y poesía responde, claro, a los intentos de formar una nación basada en la figura del padre y la madre, la familia tradicional. En esta base, era lógico que “para que su poesía llegase a ser institucionalizada y aceptada, se tenía que «normalizar» e invisibilizar su carácter transgresor” (Seray 2019 3), si no, probablemente no se habría leído a Mistral durante años. La forma en que se pudo incluir su imagen fue a través de esta normalización, que derivó efectivamente en una invisibilización del resto de su pensamiento, pues “afirmar que Mistral es la madre de Chile es negar su figura completa, su rebeldía, su transgresión” (Garrido 2021 72).

Frente a esta construcción nacional que se ha propiciado de la figura mistraliana, algunos teóricos han establecido de manera poco certera que Mistral tuvo cierta animadversión o rechazo hacia Chile durante sus años de vida. En ese sentido, Osoreo (2022) indica que “para Gabriela Mistral Chile o el «país de la ausencia», sobre el que vuelve una y otra vez en su poesía, deviene encarnación de la injuria y del rechazo o, lo que es lo mismo,

en una comunidad imaginada excluyente que hace del insulto su estrategia predilecta” (65). Asimismo, el autor continúa indicando que, en concordancia con lo que Concha señala en 1987, Mistral “no amaba ni nunca amó a Chile (...) por cuanto la poeta chilena durante toda su vida mantuvo una relación conflictiva con su país” (Osores 2022 66). En ese sentido, Mistral no tuvo un rechazo o conflicto hacia Chile, sino que ella de cierta manera tenía claro que “el carácter transgresor de su obra y de su persona pusieron en jaque las representaciones de género de la época generando una censura por parte del medio” (Garrido 2021 71), lo que claramente le otorga cierto poder rupturista, pero consecuencias con las que debió lidiar. De alguna u otra forma, más que tener una relación conflictiva o de rechazo, tenía una relación compleja; Mistral amaba Chile y se preocupaba por lo que sucedía en él, pero de cierta forma entendía que era una escritora controversial por su pensamiento tan posicionado respecto a la contingencia.

Sobre esto mismo, Carola Sepúlveda (2012) señala que se reconoce en Mistral una actitud crítica, desde una intelectualidad transgresora hacia los modelos tradicionales de género, etnia y clase, lo que en muchas ocasiones significó que la consideraron de un pensamiento inadecuado; especialmente por su interés en la historia de los excluidos. Así, es clave entender a Mistral como una autora que es “obediente y es desobediente, es conformista y es inconformista, y es la resolución imposible de este conflicto la que la problematiza y la tensa, tensión que, convertida al cabo en escritura” (Rojo 2007 261). Comprender a Mistral desde esta dualidad, de su complejidad, es lo que nos permite poder releerla desde otras aristas que escapan a la construcción nacional de la madre poeta-maestra.

Mistral: relecturas cuir desde Latinoamérica

Volver a leer a Mistral desde otros espacios ha permitido, de varias maneras, encontrar en Gabriela una figura de reconforte,

revolución, empoderamiento, resiliencia, o encuentro. Respecto a estas líneas de trabajo en las cuales se lee a Mistral desde una perspectiva feminista, o cuir (*queer* desde un contexto latinoamericano), o intercultural, ha existido una detracción que indica que otorgarle a la autora estos epítetos es falsear la realidad o atribuirle discursos con los que quizás ella no estaría de acuerdo; debate que ha dado porque “se ha leído a Gabriela Mistral como han dicho que debe ser leída” (García 2021 41), y también debido a que, según García, se comenzó a hacer cada vez más urgente deconstruir la imagen mistraliana como también su poesía.

Respecto a lo anterior, se ha señalado que Mistral formó parte de una vanguardia (Osoreo 2022) *queer* en base a sus tensiones hacia los significados y sentidos en vínculo con la lengua y lo heteropatriarcal. Es por esto mismo que en los últimos años su figura ha sido releída y reivindicada desde movimientos como el feminismo (Garrido 2021) y los estudios *queer*, pese a que ella en ningún escrito se reconoce como seguidora del feminismo o como lesbiana, es más, tuvo una opinión bastante crítica respecto al movimiento feminista de su época (Cabello 2018).

Pese a esto, se han realizado relecturas de la obra mistraliana en búsqueda de otros significados posibles más allá de lo maternal y rural (Salinero 2010), sino también lo político, lo disidente, lo crítico. Estos esfuerzos de reencontrarnos con otra Gabriela han sido a modo de disputar la desexualización patriarcal que se formó en torno a ella (Martínez 2021). Así, movimientos poscoloniales, feministas y cuir han podido poner en la palestra temas en la obra de Mistral relacionados con “raza, el indigenismo, el rol de la mujer en la sociedad, el antiimperialismo o la identidad” (Seray 2019 7); y, principalmente, con comenzar a hablar de su obra desde una lectura lésbica (Glasier 2018).

Esta lectura lésbica de la obra mistraliana sigue causando debate hoy en día, aunque menos que hace algunos años, principalmente entre un sector que “defiende su hagiografía —o que considera que su vida privada debiese ser tabú— y la que quiere representarla como una especie de anarquista-hípster-rockera y activista *queer*” (Glasier 2018 35). En ese sentido, reducir la obra

de Gabriela a cualquiera de estas dos pretensiones genera nuevamente una categorización que enclaustra más que libera lecturas. Así, por ejemplo, Cabello (2018) señala que no es “posible identificarla como un símbolo del movimiento feminista, a pesar de su indudable aporte en tanto modelo de mujer creativa que ocupó espacios públicos de poder” (Cabello 2018 8).

Sobre esta base, releer a Mistral desde una mirada cuir y reconocerla como un referente lésbico nos permite abrir esos espacios privados de poder que se deben volver públicos. Bajo esa índole, no consiste en “sacarla del clóset” (la cual sería una práctica paternalista) o atribuirle una voz como líder del movimiento LGBTIQ+ (Osore 2022), sino encontrar en sus escritos nuevas formas de entendernos y relevar las experiencias disidentes. De esta forma, Osore (2022) indica que otorgarle a la escritura de Mistral esa posibilidad es mantenerla viva de maneras distintas a las que nos han indicado, y permite mantener patentes algunos de los ideales que Gabriela sí dijo enfáticamente, principalmente los relacionados con su preocupación por lo marginado, por aquellos violentados y por quienes no han sido cuidados; es, de cierta manera, “sacar del clóset una producción poética que reclama ser vista y leída desde una lente queer” (Osore 2022 66).

Osore (2022) vincula la figura de Mistral con lo que llama sexilio, un exilio físico y simbólico a partir de las lógicas de la sexualidad. Esto tiene relación con que Gabriela se ha establecido como una figura “rara dentro de la hegemonía poética masculina” (García 2021 39), y en donde el sentirse y ser extranjera le permite posicionarse desde el sexilio como una apropiación y uso de esa rareza, siendo inflexión como punto de convergencia entre diversos puntos geográficos físicos y literarios (Osore 2022).

De esta manera, los escritos de Mistral trascienden las categorías fronterizas, limítrofes y geográficas, desde este sexilio, lo cual la deja en un limbo extraño de pertenecer al canon, pero también al margen y periferia. En base a esto, los movimientos sociales, académicos y filosóficos como lo son el posmodernismo, los feminismos, la interseccionalidad, estudios *queer*, entre

otros (Cabello 2018), permiten releerla desde el cuestionamiento de esas fronteras. Sin embargo, esta posibilidad permite estrategias de lectura que sustentan la posibilidad de analizar sus escritos desde otras miradas “sin reducirla, como dice Nelly Richard, a una categoría del “gran supermercado de las subalternidades” (Cabello 2018 10).

Esta trascendencia limítrofe da cuenta de cómo en Mistral se procura “establecer una identidad a partir de esa fragmentación del sujeto discursivo, una identidad tráfuga, siempre desplazándose, identidad que, finalmente, va a configurar su quehacer poético público” (García 2021 47), incluso, es casi como si Mistral se ubica en este limbo para poder dejar “una puerta abierta para que el otro le restituya la imagen” (Doll 1998 73).

En ese sentido, la puerta abierta ha sido que la sexualidad de Mistral sea constantemente tema de disputa (Fiol-Matta 2014) de mirar entre el cerrojo y lo que hay afuera de esta puerta. Su figura se ha construido como un eslabón clave de la familia disidente, asociada a conceptos como la distancia, el viaje, la alteridad y la modernidad (Fiol-Matta 2014). Asimismo, hay quienes han querido dejar esa puerta cerrada y que nadie pueda mirar entre el espacio que queda, sobre todo por su vínculo con la sexualidad de la autora. Por ejemplo, ya es tema conocido que cuando el escritor Juan Pablo Sutherland realizó su antología “A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile” (2001), en la cual reunía diversos textos de autores/as que forman parte de la escritura disidente, intentó poner algunos poemas de Gabriela Mistral, frente a lo cual el presidente de la Fundación Gabriela Mistral se negó por completo y denegó el permiso para la utilización de estos escritos en esa antología; pese a que no tenía ninguna facultad legal para hacerlo (Fiol-Matta 2014). Lo anterior guarda relación con que existen detractores de estas iniciativas “que no consideraban la identidad de género y orientación sexual de Gabriela Mistral como un asunto de política y poder, sino como uno de moral” (Glasier 2018 27).

Finalmente, cabe preguntarse cómo estas relecturas cuir de la obra mistraliana permiten mantener esa puerta abierta y abrir

nuevas, pues, Glasier (2018) también se pregunta si estos intentos de leer desde lo disidente a Mistral pueden llegar a ser paternalistas, cuando se tiene el foco de rescatarla o salvar su figura, o en base a un intento demasiado forzado de encontrar diversidad sexual en sus textos, o también cómo podemos establecer relaciones entre la figura del clóset y el concepto de nación; como también su vínculo con los estudios post-dictadura. Todas interrogantes válidas y que, a mí parecer, son parte del proceso de volver a reencontrarse con la escritura de Gabriela y abrir nuevas puertas y ventanas en torno a ella.

Poema de Chile: metáforas de infancia marica

Poema de Chile, obra póstuma de Gabriela Mistral, nos invita a un recorrido geográfico, simbólico y social por diversos lugares del país, en un viaje realizado por madre y niño en torno a una serie de preguntas y respuestas sobre diversas temáticas atinentes al territorio. Es un texto que no tiene principio ni fin, y que, tal como sus protagonistas, se mueve constantemente, en ese sentido, Falabella (2007) señala que “el *Poema de Chile* es y debe ser leído como un “texto en marcha”.” (267)

Este texto constituye un eslabón clave en la trayectoria literaria de Mistral, pues representa nuevas formas de entender lo identitario y lo nacional, particularmente desde el entendimiento del dolor y el cuestionamiento. Rojo (2007) ve en el *Poema de Chile* que esos sentires son “el telón de fondo de la segunda gran alargada del poema mistraliano” (268), casi funcionando como el cielo que cubre todo Chile en el recorrido madre-niño, ese cielo teñido de lo que Rojo señala como “nostalgia y el rencor de la primera hora” (2007 270). En este ámbito, el *Poema de Chile* representa de manera alegórica los movimientos que Mistral realizó en su vida, en donde, tal como dice Eltit (1990), sus recorridos nómadas por los diversos territorios fueron un intento de equilibrar su movilidad como una viajera y una pensadora.

La crítica literaria reciente ha tomado el gran poema mistraliano como un horizonte en movimiento que crea y recrea la patria, principalmente desde un “cuestionamiento a la modernidad, una problematización de las identidades genéricas y minoritarias, un discurso ecológico” (Salinero 2010 167). Sobre esto mismo, es relevante entender que en *Poema de Chile* hay un intento de recuperación de territorio, no solamente desde lo geográfico, sino también desde lo espiritual, desde la memoria, los fragmentos, la nostalgia, y, por supuesto, la crítica social (Salinero 2010). Esta combinación de horizontes da como resultado un gran poema que “contradice el mapa oficial del desarrollo urbano y discute sobre el estado actual de la tenencia de la tierra” (Sepúlveda 2018 20), propiciando un repensar, un reentender y un releer de Chile en múltiples sentidos.

Sobre esta base, no sería un enunciado tan lejano de la realidad decir que Mistral no escribió el *Poema de Chile* para representar las vivencias de personas cuir. Sin embargo, como ya se desarrolló en este escrito, las nuevas miradas a sus lecturas nos han permitido encontrarnos en sus textos, en sus historias, en sus poesías. Es así como, desde una lectura cuir a su gran poema, podemos identificar pequeños espacios que se vinculan con las experiencias de la infancia marica, y con esta forma de reconstruir y repensar el territorio desde miradas marginadas.

Así, en el recorrido geográfico, simbólico, espiritual, que realiza madre-niño en el poema, podemos encontrar espacios de metáfora de las vivencias maricas del territorio y que son parte de esa deconstrucción de la Patria Madre. En “Hallazgo”, cuando se habla de “Éste es mi segundo cuerpo / En el punto en que comienzan / Patria y Madre que me dieron” (Mistral 2015 17) comenzamos a entender cómo desde la disidencia se evidencia por primera vez nuestra corporalidad como algo doblegado-desdoblado. Una dualidad mixta entre lo que yo veo como mi cuerpo y lo que Mistral llama Patria y Madre nos pide. Asimismo, cuando se enuncia que “Pero como fui tan otra / Y tan mudada regreso” (Mistral 2015 17), encontramos la posibilidad de comprendernos como una muda, una corporalidad “tan otra”.

Esta corporalidad desde la infancia cuir se va transformando en una nubosidad, algo difícil de discernir, y como aparece en “Desierto”: “Lo que yo te doy de niebla / Y de corto aliento fresco, / Es el vaho de mí misma, / Es lo que llevo de cuerpo” (Mistral 2015 27); ese vaho de nosotres, lo que tenemos como cuerpo y no logramos ver bien a través de la niebla. A la vez, este miedo infantil de ir encontrando la corporalidad en la niebla, tal como la naturaleza, provoca preguntas del camino, ¿hacia dónde ir?, ¿por qué se me ve así?, lo cual en el Poema podemos encontrarlo en “Manzanillas” cuando la autora verbaliza “-Mira, mío, qué ocurrencia / Eso de hacerlas mujeres, / Con nosotras nunca el aire, / Ay, ay, así juguetea. / Todos las cortan ¿por qué / Tú niño no ha de recogerlas?” (Mistral 2015 178). Esa última pregunta, la del por qué el niño no ha de recogerlas, viene a rememorar nuestros encuentros con ese juicio moral de lo que hacemos y no en la infancia desde lo corporal, es más, el “todos las cortan, ¿por qué tu niño no ha de recogerlas” (178) revitaliza en nuestros imaginarios fotografías de vivencias en que nos podamos haber sentido expuestas, juzgadas en la nebulosa.

La soledad que nace a partir de estas preguntas que la Patria y Madre se hacen por las corporalidades e infancias maricas se relatan con el camino de naturaleza del Poema, cuando en el “Encuentro del ciervo” hallamos atisbos de este sentir: “Son muy tristes, mi chiquito, / Las rutas sin compañeros” (Mistral 2015 19), porque la compañía no es una experiencia típica para el infante marica. Así, en “Noche de metales” se continúa con: “Y seguimos la jornada / Cargando nuestro secreto, / Arcangélicos y rápidos / De haber degollado el miedo” (Mistral 2015 55).

En una especie de remembranza, estas infancias gritan en “Flores”: “-Acuérdate, me crie / Con más cerros y montañas / Que con rosas y claveles / Y sus luces y sus sombras / Aun me caen a la cara” (Mistral 2015 142); es casi una manera de pedir empatía, comprensión al mundo, a lo natural. De hecho, más adelante, cuando en el Poema la madre del niño le recuerda, también en “Flores”: “Cuando empezamos a andar / Tú no tenías compañía / Ni para la noche ciega / Ni las rutas escarchadas”

(Mistral 2015 145), se refuerza este imaginario de la soledad, un sentir que es parte común de la infancia marica, y que se relaciona alegóricamente con cómo la construcción de nación pasa un cedazo por nuestras corporalidades sexadas, tal como aparece en “Noche andina”: “-La noche de nuestra Patria / De estrellas acibillada / En cedazo a lo divino / Está colando las almas” (Mistral 2015 216).

Un componente presente fuertemente a lo largo de *Poema de Chile* es el tema de la familia -principalmente relación madre-niño- y de los cuidados familiares, principalmente porque es un camino recorrido por la madre con el infante por los diversos lugares del país; un recorrido literal y también relacional. Casi comenzando, la madre en “Canción de cuna del ciervo” ve a su niño y piensa “Ya está parado en su bien, / Rico de tiniebla y sueño” (Mistral 2015 31), reapareciendo nuevamente la niebla/tiniebla como envoltura de la corporalidad rara. Luego, en “La fuente”, al mirar nuevamente al niño ve que “Está pequeñito y quieto, / Con los párpados de hierba / Y el ojo a nosotros vuelto, / Asombrado de sí mismo / Sin voz y con su destello” (Mistral 2015 34), un infante sin voz, pero con un destello, que dentro de la experiencia marica se puede traducir al saber sobre esa rareza, pero no poder nombrarla.

Esta relación compleja madre-niño, que se extrapola a la vivencia de muchas personas maricas, se sigue confabulando en *Poema*, pues, en “¿En dónde estás?” la madre sigue hablando al niño con cierta compasión, como sabiendo que algo complejo se le viene: “Primero fue verte apenas, / Después escucharte herido / Y después no verte nunca / Como a bulto no nacido” (Mistral 2015 52). Frente a esto, se destaca una respuesta que el niño llega a dar a la mamá frente a sus diversas preguntas, en “Aromas”, cuando dice “Sí, sí, mamá, algo me pasa / Cuando al sueño voy cayendo” (Mistral 2015 59); aquí, es como una primera confrontación al decir que algo sí pasa, esa rareza en mí que está generando esa niebla. Es casi una respuesta cansada a tanta preocupación de la madre, cómo el mariconeo termina rebasando el vaso de las expectativas familiares.

Sin embargo, pareciera que incluso el niño no sabe bien cómo nombrar esa rareza que pasa, por ejemplo, en “Cordillera” se refieren a eso que pasa como lo que “no habla”, señalando “-Mama, pero eso que no habla, / ¿cómo es que algo te decía?” (Mistral 2015 70), dejando entrever una dificultad para recordar con claridad dentro de esa fogosidad que inhabilita determinar cómo decirlo, en este caso desde nuestra relectura cuir, el cómo nombrarse marica. Este no poder nombrar pareciera tornarse figura masculina en comparación con el mar, entablándose una batalla de tira y afloja en torno al silencio, tal como se indica en “El mar”: “Mama, que con él no puedo, / Antes que llegue, ya escupe / Con sus huiros el soberbio” (Mistral 2015 80), viendo así a esa infancia marica de frente al magnánimo mar sin saber cómo responder.

Pronto en el Poema comienzan los cuestionamientos hacia la madre, como si casi representara el niño marica entrando a la adolescencia-juventud que ve en la figura adulta materna un espacio seguro, pero esquivo del tema: “-Mama, tienes la porfía / De esquivar todas las casas / Y de entrarte por las huertas” (Mistral 2015 141), en “Jardines”. Esta confrontación se ve reforzada en otros momentos, en donde el niño le recrimina a la madre su distancia, la cual pareciera resultarle inexplicable, como una metáfora de la madre que rehúye del hijo maricón, como se enuncia en “La malva fina”: “¡Pero te vas alejando / Ay, mama, te vas perdiendo!” (Mistral 2015 189); el hijo que pierde a su mamá en el desarraigo familiar.

Pronto, luego de este distanciamiento madre-niño, se entra en una fase de pedir resguardo, de dar cuenta de la soledad en que se vive y lo mucho que afecta. Así, podemos alegorizar cuando en “Fuego” el niño le dice: “¿Será que te tienen miedo? / Mama, me da miedo el fuego, / Tómame, que doy un grito” (Mistral 2015 229), presentando esta antítesis del previo mar y el actual fuego, el cual ya no se podría afrontar a solar desde el mariconeo, sino que de alguna u otra forma se vuelve a la figura materna para ayuda.

No hace falta mucho tiempo para que la madre dé cuenta que su niño la necesita, requiere su protección de ese fuego que podría representar la masculinidad, el mundo viril que amenaza con quemar al pequeño niño marica. Así, la madre en “Duerme” ofrece consuelo al niño: “Duérmete donde / No te alcance ningún frío” (Mistral 2015 108); e, incluso, en “Flores” le enuncia: “Yo no sabía, chiquito, / Que las flores te importaban” (Mistral 2015 157), en donde podemos comprender que esa importancia que el niño le da a las flores se relaciona con su renegar del mundo masculino, del que se pide de él; rehúye del fuego y mar abrasadores. De esta manera, nuevamente en “Flores” el niño retoma su confianza en la madre: “-Yo te sigo, la mama, aúpame, / Que voy a pata pelada” (Mistral 2015 146), asumiendo su desprotección en símil con sus pies descalzos; por suerte, su madre lo alcanza a salvar antes que este mar lo arrastre: “Todavía no te toca / Y con su látigo te lacea, / Mar de los hombres, agua tuya, / Agua fuerte, agua tremenda” (Mistral 2015 81) en “Ruido del mar”.

Sin embargo, no pasará mucho tiempo hasta que la madre se dé cuenta que, tal como en el poema, no puede proteger al niño por siempre. Las vicisitudes y obstáculos que afrontarán les confrontarán con este mundo violento e inseguro para el niño aflorado. El primer atisbo de este camino complejo se ve en “Vivía del huemul sobrado de pastales”: “En cuanto pasemos este / Trance de polvo y de hierros, / También vamos a romper / Rompiendo el lacio silencio” (Mistral 2015 40), en donde luego la madre le pide que “No se me doble el huemul” (Mistral 2015 43). Siendo el huemul en Mistral una figura tradicionalmente que resiste a lo masculino y se vincula con lo diferente, esta súplica es casi una solicitud de que no se doblegue ante la adversidad, que no pierda su pétalo.

Pese a estos intentos de resistencia, madre y niño sufren caídas en este posible camino de disidencia. En “Tordos”, por ejemplo, se resignan de cierta forma a la posible muerte en base a la violencia natural: “No me lloren, no me busquen / En cementerio perdido, / Ni cuando cae la nieve / Ni traversa el granizo”

(Mistral 2015 117), como también, se resignan al paso del tiempo y a ver a su alrededor desaparecer, pues en “El tiempo” aceptan su magnánimo poder: “A todos los que quise él alcanzaba. / Todo lo que tuve era su reino” (Mistral 2015 193).

Este sentir de decaimiento y angustia se acrecienta a medida que siguen recorriendo el país, y, en este caso metafórico, en el seguir resistiendo en el lazo madre-niño marica. En “Frutillar”, por ejemplo, evidencian esta violencia recibida y la continuidad frente al dolor: “Las gentes se me reían / De la voz y las palabras / Y yo seguía, seguía...” (Mistral 2015 200); sin embargo, pronto señalan la dificultad de poder seguir caminando frente a este panorama nuboso: “La niebla ha ido adensándose / En forro azul-ceniciento / Y cegando el mar que nos hurta / La nidada de archipiélagos: / Hembra tramposa y ladina / Que marcha con pasos lerdos” (Mistral 2015 333) en “Niebla”.

Al contrario de lo que se podría pensar, madre-niño no se rinden en este recorrido de autoencuentro y cuidado. Poco a poco en sus encuentros con Chile van evidenciando caminos de resiliencia y fortaleza, de alguna u otra forma afrontaron esta violencia y lograron sobrevivir como esporas de resistencia marica maternal. Así, en “Encuentro del ciervo” se menciona la felicidad y su vínculo con el ciervo, animal vinculado también al huemul y que resiste a la masculinidad tradicional: “Más que los hombres mereces / Correr feliz por los cielos / Sin que el espinal te atrape / O que te entreguen los senderos, / Tú, Ciervo que has matado / Y solo rumias el viento...” (Mistral 2015 19).

Finalmente, el niño comienza a ver su entorno natural de maneras distintas, como una infancia marica que encuentra en su entorno escapes de la violencia. En “Copihues” el niño narra su encuentro con los colores: “-De veras y son de dos / Colores, lo estoy viendo, / Mama ¿qué son ellos, mama?” (Mistral 2015 310), y se pregunta qué significan estos atisbos de luz que no le hacen daño. Estos nuevos caminos de colores frente a la niebla del paisaje le entregan a la madre y al niño una sensación de extraña libertad, pues en “Patagonia II” hablan de que: “Alegre y

loca yo iría / Ebria de gozo y anhelo” (Mistral 2015 339) hacia el fin de este nómade recorrido.

Así, ambos se sitúan como victoriosos frente a la niebla en algún momento, en donde en “Manzanillas” evidencian que: “Ay, les torcimos el nombre / Y ni llamadas se vienen” (Mistral 2015 177). Ese torcer casi como una batalla de fuerza con el fuego y el mar que intentaron llevárselos. De esta forma, en “El valle”, el niño se da cuenta que este recorrido geográfico no solamente fue por lugares, sino también por encuentros, sentires, silencios: “Dame silencio y rocío, / Los caminos me cansaron, / Madre, ya he venido” (Mistral 2015 92), y recalcando que finalmente ya ha venido al lugar donde debía estar. El niño, en nuestros imaginarios maricas, luego de haber pasado la niebla y vencer el fuego y el mar se realiza a sí y también a su madre la pregunta desde la inocencia, pero también desde la fuerza que el tránsito terrestre y simbólico le dio: “- ¿A dónde es que ahora vamos?” (Mistral 2015 227), en, paradójicamente, el poema llamado “Fuego”.

Conclusión

Gabriela Mistral, lejos de ser una figura estática encapsulada en la imagen de la “madre de Chile” o la “maestra de la patria”, se revela como una sujeta poética y política complejo, cuya obra y vida desafían las categorías tradicionales de género, sexualidad y nación. A través de una relectura cuir de *Poema de Chile*, se exploraron las metáforas de una infancia marica que emerge entre la niebla de los versos mistralianos, donde la corporalidad disidente, la soledad y la resistencia se entrelazan con el paisaje geográfico y emocional de Chile.

Se problematiza en esta relectura la construcción histórica de Mistral como ícono maternal y heterosexual que no solo invisibilizó su pensamiento crítico y su potencial subversivo, sino que también negó la posibilidad de leer su obra desde las disidencias sexuales. Sin embargo, como se ha demostrado, *Poema de Chile* permite trazar un recorrido alegórico por las experiencias

maricas, donde la relación madre-hijo se transfigura en un vínculo que oscila entre el cuidado y el distanciamiento, reflejando las tensiones de una infancia que navega entre la niebla de lo no dicho y el fuego de la violencia heteronormativa. Los versos de Mistral, cargados de imágenes naturales —niebla, ciervos, flores, mar—, se convierten en símbolos de una identidad tráfuga, que resiste a ser fijada tanto por el canon literario como por los mandatos de género.

Así, esta relectura busca abrir puertas a interpretaciones que reconozcan la obra de Mistral como un espacio de encuentro para las subjetividades marginadas, pues aún existen reticencias a que Mistral sea reclamada por voces que desafíen el orden heteropatriarcal; no obstante, su poesía, como el “texto en marcha” que es *Poema de Chile*, sigue interpelándonos.

En última instancia, Mistral nos legó un lenguaje que trasciende fronteras y temporalidades. Su obra invita a “torcer los nombres” —como en “Manzanillas”— y a re imaginar la patria desde lo marginal. Leerla desde lo cuir no es un acto paternalista de rescate, sino un gesto de justicia poética: devolverle la niebla que siempre la acompañó, pero también la claridad de quien, como escribió, no teme venir en ella. Así, su poesía se mantiene viva, no como monumento estático, sino como un territorio en constante diálogo con quienes hoy encuentran en sus versos un reflejo de sus propias batallas contra el cedazo de la norma.

* * *

Obras citadas

- Cabello Hutt, Claudia. *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*, vol. 72, Purdue University Press, 2018.
- Doll, Darcie. "Defensa del amor de Gabriela Mistral: Líneas sobre las líneas." *Nomadías*, no. 3, 1998, pp. 70–76.
- Eltit, Diamela. "Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral." *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*, editado por Raquel Olea, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, 1997.
- Falabella, Soledad. "Mujeres, ciudadanía e historia: La (no) memoria de un espacio anterior; o cómo (no) recordamos a Gabriela Mistral." 2002.
- Fiol-Matta, Licia. "'Raras' por mandato: La maestra, lo queer y el Estado en Gabriela Mistra." *Debate Feminista*, vol. 29, 2004, pp. 118–137.
- Fiol-Matta, Licia. "A Queer Mother for the Nation Redux: Gabriela Mistral in the Twenty-First Century." *Radical History Review*, 2014, pp. 35–51.
- García, Francisco. "Tensiones de lo femenino/masculino en los espacios escriturales de Gabriela Mistral." *Literatura y Lingüística*, no. 43, 2021, pp. 37–54.
- Garrido, Helena. "Gabriela Mistral y su transgresión poética." *QVADRATA: Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades*, vol. 3, no. 5, 2021, pp. 65–74.
- Glaser, María. "El más allá de un ícono: Un enfoque post-biográfico a la imagen de Gabriela Mistral y sus intersecciones con la teoría queer y la cultura visual en Chile" *Revista Liminales: Escritos sobre Psicología y Sociedad*, vol. 7, no. 13, 2018, pp. 9–44.
- Martínez, Julia. "Las cartas íntimas de Gabriela Mistral a Doris Dana (1948–1956): Un diálogo entre *Niña errante* (2010) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes." Tesis de grado, Universitat Oberta de Catalunya, 2021.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. La Pollera Ediciones, 2015.
- Rojo, Grínor. "Retorno mistraliano." *Estudios Públicos*, no. 108, 2007.
- Salinero, Stella. "Niña ciervo en la pedagogía poética de Gabriela Mistral." *Nomadías*, no. 11, 2010, pp. 161–172.
- Sánchez, Ignacio. "El sexilio de una loca que calla sus amores proscritos: Figuración y fantasmagoría en la poesía de Gabriela Mistral." *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 26, 2022, pp. 63–79.
- Sepúlveda, Carola. "Gabriela Mistral: Narrações, nostalgia e vida desde o autoexílio." *Revista de Letras*, vol. 61, no. 1, 2021.
- Sepúlveda, Magda. *Gabriela Mistral: Somos los andinos que fuimos*. Editorial Cuarto Propio, 2018.
- Seray, Bárbara. "Gabriela Mistral y el olvido: Hacia una nueva lectura de su poesía." *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 2019.



Embajador Don Enrique Gajardo Villaroel con Gabriela Mistral y Doris Dana.
Fortín Las Flores. Estado de Veracruz, México, 1949.

© Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. - Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores

([1]), CC BY 2.0 cl, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30625961>

Las presencias también tienen ausencias: Un auxilio del alma

Presences also have absences:
An aid of the soul

GIULIANA PAZ LAMAS ARAYA

Universidad de La Serena, Chile
giuliana.lamas@userena.cl

RESUMEN

Este artículo se caracteriza por abordar la figura literaria de Gabriela Mistral, poeta chilena cuya vida y obra dilucidan aquella extenuante carga emocional. Mediante el análisis del poema “Palabras Serenas” extraído de su primer libro Desolación (1922), de la sección “Dolor a su sombra”, del cual se despliegan lenguajes de libertad que emergen de la subjetividad. Desde su primera publicación en el Instituto de las Españas, Mistral elevó su firme voz ante el dolor imperante, la desesperanza, un cambio de visión, pero de igual modo un camino de luz. Su larga trayectoria, marcada por la soledad y la esperanza, resultó en el Premio Nobel de Literatura (1945). Este breve estudio propone una lectura subjetiva de una selecta obra.

Palabras Clave: Gabriela Mistral, lenguajes de libertad, subjetividad, dolor, desesperanza.

ABSTRACT

This article focuses on the literary figure of Gabriela Mistral, a Chilean poet whose life and work illuminate that exhausting emotional burden. Through an analysis of the poem "Palabras Serenas" (Serene Words), taken from her first book, Desolation (1922), from the section "Dolor a su sombra" (Pain in her Shadow), which displays languages of freedom that emerge from subjectivity. From its first publication at the Instituto de las Españas, Mistral raised her firm voice in the face of prevailing pain, hopelessness, a change of perspective, but also a path of light. Her long career, marked by solitude and hope, resulted in the Nobel Prize for Literature (1945). This brief study proposes subjective reading of a select work.

Keywords: *Gabriela Mistral, languages of freedom, subjectivity, pain, hopelessness.*

Introducción

Gabriela Mistral (Vicuña, Chile, 1889 - Nueva York, Estados Unidos, 1957), poeta latinoamericana, arraigada a su esencia habitó y revolucionó nuestra concepción de mundo que en sus prosas nos vislumbra sus ideologías, pensamientos, su comprensión de la vida y sus formas. Entre sus líneas podemos palpar aquella voz que con ternura y firmeza alza su grito visceral, cargado de sed de justicia en un mundo desazonado, cada vez más emancipado del amor de unos con otros. Bajo su larga estancia en los Estados Unidos junto a Federico de Onís quien en años anteriores había fundado el Instituto de las Españas, ambos comienzan a ejecutar una línea de acción para publicar el primer libro de Mistral. Esta compilación de lirismos se tituló *Desolación* (1922)¹, en el cual expone temáticas sobre la vida, la escuela, infantiles,

¹ *Desolación* (1922) primer libro de Gabriela Mistral que trascendió a escala internacional, siendo publicado en Nueva York, Estados Unidos gracias a la colaboración del filólogo Federico de Onís en el Instituto de las Españas.

dolor, naturaleza, entre otras, todas estas van cargadas de soledad, desesperanza, opresión, y búsqueda de identidad. En estas composiciones literarias Mistral expresa con tesón su sentir, liberando su carga emocional y permitiéndonos formar parte de su viva esencia, abriendo en cada prosa una parte de ella.

Esta selecta obra fue el inicio de su trayectoria literaria. Con cada línea demarcaba el inicio de su triunfo para obtener el Premio Nobel de Literatura en 1945², con el que se la reconoció como la primera escritora de América Latina en adjudicarse el galardón. Sin duda, dicha distinción fue un símbolo de su reconocimiento por su constante lucha por demostrar la realidad del mundo de su época, un mundo absorto en las desigualdades e indiferentes al dolor ajeno como si fuesen seres desdeñados.

Los días de Gabriela también fueron trastabillados por la desesperanza, pero siempre concluían en lo mismo; que más allá lo inalcanzable, por un instante podía traspasar lo vivido por la afilada punta de su pluma, aquella que la acompañaba fielmente. No tiene cansancio ni angustia, solo se deja llevar por cada encuadre de la hoja, su tinta se desplaza. Así como fluyen sus sentimientos por su alma, lleva consigo los anhelos, angustias, el desdén de escribir. Sólo ella podía saber qué era lo que realmente le inspiraba, solo se dejaba guiar por su vívido sentir, encarnando las estaciones de su vida. Siempre siendo centinela del dolor de aquellos que no pueden sostener su propio reflejo, esto de igual modo le iba magullando su alma. ¿Cuánto desierto puede haber en un bosque frondoso y luminoso? Así acaecían las respuestas a su vacío. Empero, los rayos del sol jamás le abandonaron, era su sustento propio y divino; aquel corazón latía silenciando su sonido.

En virtud de aquello, este artículo profundizará en uno de los poemas del libro mencionado; “Palabras Serenas”, de la sección

² Primera escritora de América Latina en ser galardonada con el Premio Nobel a la Literatura en 1945, y, a la fecha, la única mujer en obtenerlo en Latinoamérica. Posteriormente, expone un discurso en la Academia Sueca. (<https://uchile.cl/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/discurso-de-gabriela-mistral-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura>)

“Dolor a su sombra”, desde donde surgirá un análisis de esta literatura hispánica contemporánea de carácter subjetivo, del cual se busca dilucidar aquellos lenguajes de libertad de esta mujer revolucionaria.

Literatura hispánica contemporánea: lenguajes de libertad

Desolación (1992) es un libro que contiene una serie de poemas redactados por la autora, que abordan temáticas sobre la soledad, el dolor, la desesperanza, el duelo; es decir, un vacío interno y que a través de la escritura podía manifestar todas esas desigualdades sociales de la época. Todos estos se destacan por la subjetividad propia de Mistral que con su alcance poético nos resuena en el pensamiento, guiándonos por sendas de retrospectiva, como si el sentir fuese mutuo.

Ahora bien, indagando un tanto en cómo llegaron sus escritos al Instituto de las Españas, nos hallamos con aquella conferencia donde se habló sobre Gabriela Mistral, una maestra chilena que además de deslumbrar con sus poemas resaltaba con sus valores morales, tanto a nivel personal como hacia la sociedad. Destaca su sencillez, su valentía, su compromiso con la emergencia social de la época y del cómo hacerla visible. Todas y todos los presentes en esta convocatoria no habían oído sobre ella, menos aún de su trayectoria literaria, por lo que se comienzan a entregar sus escritos publicados en el periódico en Chile. De este modo, en consenso decidieron compilar estos insumos para transformarlos en un libro, el que hoy conocemos como *Desolación* (1922). Un aspecto relevante por mencionar es lo expuesto por Mistral en una carta enviada a Federico de Onís, en la que señala:

Su carta llegó a mí en una hora harto amarga. Maestra no titulada, mi último ascenso provocó en mi país una campaña, posiblemente justa, pero en todo caso innoble, de parte de algunos profesores [...] Nunca he creído en el mérito de mi obra; he creído, sí, que hay en ella una potencia de sentimiento que viene de mis dolores; he pensado que podría, en parte, consolar;

en parte, confortar a los que sufren menos. Van mis originales, i va con ellos la expresión de una gratitud mui sincera, mui honda, para Ud. i para esos maestros que hablan mi lengua i que, viviendo entre una raza que muchos llaman materialista, han reconocido alguna virtud purificadora en el canto de una lejana. Dígales Ud. que no como un homenaje, sino como una ternura, he aceptado su don (132)³

En esta breve epístola se logra identificar la falta de convencimiento del valor poético y cultural que contenía cada línea, cada estrofa, cada verso, como si fuesen insumos de carácter superfluo; como si ella no se considerase importante. Quizá esta baja valoración era a causa de las tragedias vividas a lo largo de su vida.

Para iniciar este análisis es necesario mencionar que esta ilustre poeta revolucionó el lenguaje, no se deja llevar por estándares o estereotipos de escritura. Así se expresa en el Prólogo III⁴:

¿Cómo se detendría ella, la frenética, delante de las vallas gramaticales y lexicográficas? Se ríe de los códigos literarios, desentierra términos incomprensibles, usa verbos inauditos, traspone y altera el significado de las expresiones habituales, es familiar y bárbara, dispareja y áspera, siempre en virtud de esa misma obsesión: la búsqueda de la intensidad” (*Desolación* 1922 12)

Específicamente se analizará el poema “Palabras Serenas”⁵, que se ambienta en el dolor, una dosis densa de todos aquellos

³ Procedencia del extracto de la carta: Entre 1920-1921, Federico de Onís se contacta mediante cartas con Gabriela Mistral para concretar la recopilación de sus obras y así publicarlas en el Instituto de las Españas.

⁴ *Desolación* data del año 1922, dado el transcurso del tiempo ha sido sometido a numerosas ediciones, una de ellas es *Obras Selectas - Volumen II*, el cual ha añadido un nuevo Prólogo a los existentes (Prólogo de la edición latinoamericana, Prólogo de la edición chilena al Pueblo de México), el tercero se denomina Prólogo de la tercera edición.

⁵ En adelante, las citas literarias corresponden a “Palabras Serenas”, del poemario *Desolación* (1922), de la sección Dolor, una de las temáticas que reflejan la vida de Mistral.

componentes centrales para la comprensión de la vida y sus formas. Este se articula de analogías que favorecen la comprensión del receptor.

Ya en la mitad de mis días espigo
esta verdad con frescura de flor:
la vida es oro y dulzura de trigo,
es breve el odio e inmenso el amor.

De esta primera estrofa se destaca que ella tiene conocimiento de que su vida tiene fecha de caducidad y que no es eterna en este plano terrenal. No obstante, lo menciona con cierta frescura vital, rozagante. Reconoce, además, la importancia de la vida como elemento esencial, se refiere a ella como aquel oro valioso que se encuentra recóndito y que solo algunos pueden hallar. También alude al trigo como aquel grano de consumo que crece y se cultiva bajo el radiante astro; el sol que surca cada grano de tierra fertilizada, brillante, tierno y dorado que fluye junto con las brisas, así como nuestras vidas, de un lado hacia otro, comprendiendo que el odio no es un camino para seguir, sino que el amor a todo, el cual debería reinar en nuestra mente que es nuestro corazón.

Mudemos ya por el verso sonriente
aquel listado de sangre con hiel.
Abren violetas divinas, y el viento
desprende al valle un aliento de miel

En la pesadumbre del primer verso se puede observar un huir incesantemente del dolor donde está cautivo y anhela una sonrisa, “mudemos”, evoca a revestir aquella angustia interna que con “verso sonriente” puede escapar de un gran laberinto. Sus venas son hebras que llevan amargas y no sólo una, sino que un listado de ellas. Aunque también existe ese “aliento de miel” como fuente de esperanza pensando en que no todo es negativo, la naturaleza como un lugar de regocijo que nos permite ser acogidos y consolados.

Ahora no sólo comprendo al que reza;
ahora comprendo al que rompe a cantar.
La sed es larga, la cuesta es aviesa;
pero en un lirio se enreda el mirar

El respeto hacia la alteridad comienza desde la comprensión y escucha de lo que se es, de lo que cada individuo se compone, somos una mixtura en un mundo disparejo, con muchas tonalidades, sombras y luces que nos hace propios, que nos hace nuestros. La poeta logra esa capacidad de comprensión hacia la otredad sabiendo que son iguales a ella, sin distinción.

Grávidos van nuestros ojos de llanto
y un arroyuelo nos hace sonreír;
por una alondra que erige su canto
nos olvidamos que es duro morir

Esta peculiar estrofa nos expone tal peso de la amargura, angustia por distintas situaciones nos hacen caer en un resbalín de emociones y no sólo emociones que no deseamos sentir o las denominadas “emociones malas”, tal concepto no existe puesto que, nosotros como seres humanos irracionales vistos desde el área emocional planteado por Casassus (2007) somos conciencia y mente, donde la razón no es una opción a seleccionar sino que nos conformamos gracias a aquellas emociones que e incluso “un arroyuelo nos hace sonreír”. La naturaleza nos permite asombrarnos de lo cotidiano, necesitamos detenernos a admirar y a revalorizar cada detalle. Mistral, partidaria del encanto genuino de la naturaleza, sus propiedades, sus seres, su unicidad y su perfección divina nos hace replantearnos nuestra propia vida y es ahí donde se concluye que nos hemos olvidado de vivir, de ser, de estar como si fuésemos seres eternos en este planeta, olvidamos que somos pasajeros en este mundo.

No hay nada ya que mis carnes taladre.
Con el amor acabóse el hervir.
Aún me apacienta el mirar de mi madre.
¡Siento que Dios me va haciendo dormir!

Además, Gabriela manifiesta en que el amor ha impregnado su ser, nada puede “taladrarle” puesto que, ha vivenciado uno de los fines de la vida, el amor en todas sus maneras de exponerse, llámese amor en su sentido fraternal, materno, propio, entre cónyuges, hacia el mundo, entre otros. Específicamente, el amor maternal que dan suspiros de consuelo, miradas de contención, palabras que auxilian al corazón.

Luego de este análisis podemos crear una proyección de lo que Gabriela Mistral nos ha querido transmitir con delicadeza e intensidad, ahondando en temáticas profundas e íntimas permitiéndonos adentrarnos en su vida personal. En primer lugar, este poema “Palabras Serenas” reconoce a la vida misma como un gran manto envuelto de emociones y sentimientos, es decir, un auténtico vivir sobre la faz. En segundo lugar, nos teletransporta a la naturaleza de grandes lapsos de serenidad, a partir de aquella surgen alabanzas a la creación, nombra elementos naturales para establecer analogías con la existencia. “La dulzura del trigo” que tras el desdén del viento somos llevados con tremolación, “en un lirio se enreda el mirar” del cual surge el asombro, contemplando la belleza inherente que nos seduce y maravilla, “desprende al valle un aliento de miel” como una puerta de escape hacia otros mundos, un caudal de vitalidad y esperanza, “la alondra erige su canto” como una medicina al alma. En tercer lugar, se expone esa corona de amargura que pesa sobre ella, pero aun así persigue revertir esa angustia con el “verso sonriente” que mitigará su estado. En último lugar, aborda al amor como fin imperante que derriba todo mal, si bien pueden suceder diversas situaciones ella se recubre de amor de aquellos que la amaron y que amó, este es un campo intocable a esos dardos de la vida y sus desmanes. De esta manera Garrido (2010) nos menciona que “la literatura se convierte en un objeto contemplador y contemplado” (34), este un camino existencial, un cantar del alma, una luz por la ventana que nos deja ver esa refulgencia de la poeta Latinoamericana. Todo esto se ha sintetizado en una interrogante, ¿Cuánto desierto puede haber en un bosque frondoso y luminoso?

Conclusión

Gabriela Mistral (1889-1957), en su llegada al fin de su pluma, cauteriza los oídos del susurro del vacío que se niega a marcharse de su vida. No sabemos si comprendió que su estadía era su mejor mirada para nosotros, los incrédulos y letales exigiendo aún mayor desborde del éxtasis al leer sus escritos, para ella doloroso, pero lo contempló como una escotilla, suavizando y persiguiendo lo que ya se había marchado en su adentro. La auténtica Gabriela enfrentó a Lucila Godoy Alcayaga, valiente y fortalecida no tuvo más remedio que adoptarse como lo que era, una niña sagaz que perpetuaba su amor para con los suyos, aquellos que creyeron en ella como una vertiente lacustre de vida, de aromas en dichos y versos, aun cuando cambiaba sus nombramientos, solo ella los comprendía a la perfección de su lengua, lenguajes propios. No tuvo prejuicios, subió a lo más alto que pudo y emprendió vuelo entregándose en una tierra lejana pero sus alas fueron extensas que la trajeron a casa perpetuando su exquisito retorno como la querida de todos los que la recordamos y más aún ella con aquella peculiar querencia a su tierra natal, el Valle de Elqui.

Mistral logra transmitir un profundo lenguaje de libertad que conjuga dolor, esperanza, naturaleza y amor, invitando al lector a reflexionar sobre la existencia y la condición humana. Su poesía, cargada de subjetividad y universalidad, se convierte en un espejo de su propia vida y en un legado espiritual y literario para toda Hispanoamérica.

* * *

Obras citadas

- Casassus, Juan. *La Educación del ser emocional*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Garrido, Lorena. *No hay como una contadora para hacer contar: Metapoesía y mujer poeta en la obra de Gabriela Mistral*. Tesis Doctoral. Universidad de Chile, 2010.
- Mistral, Gabriela. *Desolación. Obras selectas*, vol. II. Santiago: Editorial del Pacífico S.A., 1922.
- Salomone, A. "Gabriela Mistral, Federico De Onís Y La publicación De Desolación En 1922". *Revista Chilena De Literatura*, n.º 108, diciembre de 2023, pp. 119-133.
- Preciado, Beatriz. "Biopolítica del género." VV. AA., *Biopolítica*, Buenos Aires, Ají de Pollo, 2007.

* * *

Todas íbamos a ser reinas:
Mistral entre el archivo normativo, la herida y el
estallido social chileno del 2019

We Were All Going to Be Queens:
Mistral between the Normative Archive, the Wound,
and the 2019 Chilean Social Uprising

JUAN PABLO PÉREZ FARÍAS

Universidad Central

RESUMEN

Desde este cuerpo en revuelta que me habita, este ensayo nace como una lectura disidente, subjetiva y situada de Gabriela Mistral, pensada a partir del temblor político y afectivo que fue el estallido social chileno de 2019. Desde una autoetnografía afectiva, más cercana al cuerpo que al método, me dejo guiar por el resurgimiento de su lengua, esa que vuelve desde los márgenes del archivo normado, como herida aún abierta que se convierte en consigna, en promesa rota y en símbolo de cuerpxs excluidxs. Ahora bien, no vengo a conmemorarla. Más bien, la vengo a hacer parte de una genealogía de emociones y disidencia que late en lo que no encaja, en lo que duele, en lo que fue expulsado del canon. Desde ese lugar incómodo, donde el deseo cifrado, la pedagogía de la desobediencia y la poética de la herida configuran un cuerpo textual insurgente, tejido a partir de varixs autorxs disidentes latinoamericanxs, cuyos conocimientos desobedientes no solo incomodan, sino que también arden con este ensayo. En este sentido, pienso en textos que surgen desde el borde como una acción poética-política. Pienso en Lemebel, quien antes de morir, literalmente

quemó el abecedario, como gesto último de una poética radical que se resiste a ser domesticada. Dialogo también con los textos de las Yeguas del Apocalipsis, la pedagogía subversiva del colectivo Las Tesis, el trabajo de Susy Shock y otros textos queer/cuir que penetran desde el Sur como una herida abierta. Por lo mismo, desde este lugar converso con Butler, Bell Hooks, Preciado y Muñoz no para adornar el texto, sino porque sus voces también se han escrito desde la herida. Porque al igual que yo, cargan con esxs cuerpxs marginados. Junto a ellxs, me pregunto qué puede hacer un archivo oficial cuando el cuerpo de alguien como Mistral, simplemente, ya no cabe en él. Finalmente, y por ahora, sólo quiero dejar que la lengua de Gabriela me toque, me incomode, y me empuje a escribir (nos), como podamos, desde donde no encajamos y quizás, nunca quisimos encajar del todo.

Palabras Clave: *Gabriela Mistral, escritura disidente latinoamericana, autoetnografía, pedagogía queer/cuir, archivo afectivo.*

ABSTRACT

From this body in revolt that inhabits me, this essay is born as a dissident, subjective, and situated reading of Gabriela Mistral, conceived from the political and affective tremor that was the Chilean social uprising of 2019. Through an affective autoethnography, closer to the body than to method, I let myself be guided by the resurgence of her tongue, the one that returns from the margins of the regulated archive, as a still-open wound that becomes slogan, broken promise, and symbol of excluded bodies. I am not here to commemorate her. Rather, I come to make her part of a genealogy of emotions and dissidence that pulses in what does not fit, in what hurts, in what has been cast out from the canon. From that uncomfortable place, where encrypted desire, a pedagogy of disobedience, and the poetics of the wound configure an insurgent textual body, this essay is woven from various Latin American dissident authors, whose disobedient knowledge not only unsettles, but burns along with it. In this sense, I think of texts that emerge from the edge as poetic-political action. I think of Lemebel, who before dying, literally burned the alphabet as a final gesture of a radical poetics that refuses to be domesticated. I also enter into dialogue with the texts of the Yeguas del Apocalipsis,

the subversive pedagogy of the collective Las Tesis, the work of Susy Shock, and other queer or cuir texts that pierce from the South like an open wound. For this reason, I speak here with Butler, bell hooks, Preciado, and Muñoz not to embellish the text, but because their voices too have been written from the wound. Because, like me, they carry these marginalized bodies. Alongside them, I ask what an official archive can do when the body of someone like Mistral simply no longer fits within it. Finally, and for now, I only want to let Gabriela's tongue touch me, unsettle me, and push me to write ourselves, however we can, from where we do not fit and perhaps never really wanted to.

Keywords: *Gabriela Mistral, Latin American dissident writing, autoethnography, queer/cuir pedagogy, affective archive.*

Introducción

Este ensayo no nace necesariamente de una voluntad explícita de contribuir al debate académico. Más bien, nace porque me remeció la figura de Gabriela Mistral, esa que me enseñaron a recitar sin sentir. En medio del estallido, vi su nombre y su imagen en las paredes y pancartas, y ya no era la del currículo educativo. Era otra. Una Mistral rabiosa. Más mía y de todxs. Ya no volvía como una figura solemne, sino como una frase escrita con rabia en las paredes: “Todas íbamos a ser reinas”. No llegaba como poema amoroso y subordinado, sino como herida abierta. Como consigna de lucha y denuncia de aquella promesa rota.

Una Mistral mezclada con los gases lacrimógenos, los cuerpos mutiladxs y los cantos desgarrados de furia, reapareció como un símbolo vivo de aquella memoria que estaba circulando pero que, hasta ese momento, nunca fue oficial. Como una lengua desviada que, sin pedir permiso, transitó por la marcha, los gritos y lxs cuerpos en resistencia. Y entre esxs cuerpos que marchaban desde la exclusión, estaba el mío. Un cuerpo enseñado y leído, sí, pero desde un discurso normativizante, blanqueado de identidad, de clase y de género.

A Mistral se la mostraba domesticada, como madre pedagógica, figura institucional para un país que necesitaba premios, pero no disidentes. Nunca fue vista como un ser, sino como una categoría de cuerpo feminizado al que se le colgaron medallas, se le pusieron flores y se le callaron todos los deseos. Sin embargo, en las calles del estallido, su imagen reapareció tomada por la contracultura chilena: rayada en los muros, gritada en las performances, intervenida con glitter, odio y plurinacionalidad. Ya no era la Mistral de la escuela o los billetes, era la Mistral travesti, lesbiana, indígena, excluida. Aquella Mistral que nunca pudieron domesticar del todo. Una apropiación contrahegemónica que, paradójicamente, quizás ella habría rechazado, pero que la volvió cuerpo en resistencia durante la revuelta chilena.

De ahí que este temblor no sea sólo de ella. Es el temblor de quien creció en un país donde te hacían repetir como loro los poemas de Mistral, pero nadie te explicaba por qué dolía recitarlos. Me hicieron memorizarla, pero jamás sentirla. Me la enseñaron como santa, no como cuerpo. Y es precisamente desde su manera e identidad femenina que Mistral miró el archivo para tensionarlo y volverlo poroso. Desde esa vulnerabilidad, al menos parcialmente opaca, se gestó una fisura por la que hoy podemos escribir(nos).

En ese mismo sentido, en el colegio durante mi infancia, Mistral era como una medalla colgada en la muralla. Era parte de la decoración. Un nombre en los cuadernos, una autora etiquetada como “madre”, “profesora” y “premio Nobel”. Una mujer llena de medallas, sí, pero también vaciada de humanidad por la mirada que no la vio nunca como un ser, sino como un cuerpo rentable, obediente, premiable. La convirtieron en estatua antes que en persona. Lista. Empaquetada. Como si no hubiera nada más que buscar. No obstante, su forma de escribir me incomodaba. Como si debajo de lo que leía había algo oculto, algo que dolía. Pero no me lo explicaban.

Por lo mismo, escribo a Mistral desde el temblor, desde lo afectivo, desde lo que no entra en los marcos sociales. Lo que se siente, más que lo que se demuestra. La forma en que escribo es mi

forma de no quedarme callado (Preciado 2011; Perlongher 1997; Sutherland 2020). Una forma que, al igual que Mistral, irrumpe en el sufrimiento y lo libera. En este sentido, no tengo todas las respuestas, pero tampoco busco tenerlas. Más bien, busco dejar preguntas abiertas que nos inviten a pensar: ¿cómo se inscribe el género en nuestrxs cuerpxs?; ¿qué pasa con aquellas memorias que no calzan en los archivos oficiales?; ¿qué lugar le delegamos a la rabia o al deseo que proviene de la lengua de Mistral, cuando el país arde?

Entonces, desde ese lugar político y afectivo, es que este texto se inscribe. Desde el temblor. Desde ese sitio donde el cuerpo se mezcla con la rabia, donde algo pide a gritos salir, aunque no sepa aún cómo descifrarlo. No hablo de un temblor de tierra, sino de ese temblor donde la lengua se traba hasta perder la respiración. Porque el temblor nace cuando el cuerpo ha sido negado por siglos. Cuando el saber público lo nombra cuerpo indeseable o indigno de sentimientos. Escribirse desde ese lugar es desobedecer al archivo biológico o divino que impuso lo humano como norma. Ese temblor aparece para decirnos que lo que duele no tiene nombre. Es algo interno, pero también político. Desde esa orilla donde nos dijeron que no había nada que valiera la pena. Pero sí, hay algo. Hay verdad. O al menos una rabia que exige palabras.

Como he dicho antes, esta lectura de Mistral no nace de ninguna autoridad teórica, sino más bien desde la marginalidad. Desde un cuerpo que históricamente no ha entrado en el relato oficial. Y si dialogo con los feminismos, con lo queer y con lo decolonial, es porque también escriben desde afuera, desde un lugar situado y dolido, no como una moda teórica, sino desde cuerpxs que escriben desde la herida. Porque, ¿desde dónde escribo yo si no es del cuerpo doliente que no calza con lo hegemónico? Aquí no se trata de definir si Gabriela fue o no lesbiana, feminista o queer. No vengo a desempolvar secretos como un fiscal ni entrar en etiquetados post-mortem. No es lo que deseo. Lo que me importa es abrir preguntas. Dejar que nos empape la

ambigüedad. Quedarme en esa zona incómoda donde el deseo no se dice, pero se siente.

Así, quiero leer a Mistral no desde una identidad fija, sino como una disidencia performativa (Butler 2001). Y así también, como un archivo vivo que interpela desde lo que no encaja. Desde la herida, desde lo que fue silenciado por el relato oficial. Mistral, que fue reapropiada por la contracultura del estallido social, confronta al archivo normativo al volverse una imagen disidente, un cuerpo travesti, una palabra que se desvía. Interpela desde la marginalidad, no para completarse, sino para abrir aún más herida: lo que no encaja no busca encajar, sino hacer estallar la forma que lo quería excluido.

Desde ahí, para mí, escribir desde el cuerpo no es una confesión, ni un desahogo. Es una forma de decir lo que me enseñaron a callar, para no molestar, para encajar sin hacer ruido. Escribo como marica que fue niño sumiso que, al igual que Mistral, sintió la extranjería del afecto (Lemebel 1998). Esa sensación de sentirse afuera ahora es mi forma de escribir. En este camino, me acompañan lecturas que también escribieron desde el dolor. El ensayo de Riquelme Loyola sobre los muros del GAM (2021), la exposición Palimpsesto y las críticas de Elías Sánchez (2021) que me orientan a pensar desde el rayado, desde lo borrado, desde lo que queda fuera del relato público. Porque el rayado no busca representar una idea, sino marcar una presencia desde la contingencia, desde el exceso que no cabe en el marco. Como en esos muros de la revuelta que se negaban al blanqueamiento, donde el trazo insistía, aunque lo borrarán.

En ese sentido, Mistral se vuelve también en un archivo vivo que interpela desde lo que no encaja. No lo hace desde las estatuas ni desde un acuerdo simbólico, sino desde el desborde, como cuerpo que no es estático, sino que interrumpe constantemente. Por eso, no vengo a ordenar nada, sino a dejar que la lengua de Mistral nos desordene un poco. Por lo anterior, este ensayo se mueve en cinco movimientos: Primero, “Mistral en llamas”, aparece su figura durante el estallido no como estatua ni homenaje, sino que como consigna viva: una promesa rota escrita en las

paredes. En segundo lugar, “Pedagogías de la desobediencia”, se detiene en su lengua insurrecta, que escapa de la sala, de los archivos y de las normas. Tercero, “El deseo oculto”, mira hacia sus cartas y silencios, donde se filtra un deseo que no se nombra pero que, se siente. En cuarto lugar, “Poética de la herida”, su escritura aparece no como acto de redención, sino como dolor, como exilio de los afectos. Finalmente, “La promesa rota”, se la lee como parte de una cadena disidente: su voz no se queda en el pasado, sino que, por el contrario, vuelve como una herida presente con forma de advertencia. En definitiva, leer a Mistral desde este lugar es también una forma de resistir. No porque haya sido mi heroína, sino porque su lengua rota, dolida y porfiada sigue abriendo espacios para quienes no encajamos. No nos viene a liberar, pero sí a acompañarnos y susurrar que escribir desde la herida también es una forma de seguir vivos. Y quizás, de no rendirse.

I. Mistral en llamas: el cuerpo vivo de la revuelta

En pleno estallido del 2019, las calles se llenaron de frases que no venían de textos, sino de rabias acumuladas. Y entre todas esas voces, apareció una que nadie esperaba: “Todas íbamos a ser reinas”. No llegó como poema ni como homenaje. Sino que, como una herida, una promesa que no se cumplió. Y esas palabras ya no estaban en los cuadernos ni en las salas de clase, sino que estaban en las paredes, escritas con furia. Esa Mistral que volvió no era la de los actos del colegio, ni del retrato enmarcado en alguna sala de clases. Era una Mistral quebrada, rabiosa y fuera del molde. Ya no era la santa del aula, sino la que se bajó del pedestal de bronce y se mezcló con el humo, los gritos y las mutilaciones. Como dice Riquelme Loyola (2021), *“se descolgó del bronce para habitar la revuelta”*. Por eso, que Mistral apareciera en las protestas no fue mera casualidad. Fue un acto de rebeldía, donde su voz, su tristeza y su rareza se colaron en las calles como si los archivos oficiales se hubiesen dañado. Mientras lxs cuerpxs

caían por los balines, ella también reaparecía en esxs cuerpxs; herida, extraña y ajena. Ya no era un símbolo limpio, sino un consuelo sucio. Una especie de reflejo para quienes siempre estamos al margen.

En ese contexto, esta reapropiación no vino a higienizar a Mistral ni a convertirla en una bandera correcta. Fue más bien eso que Muñoz (2009) llama una “utopía queer”: una manera de devolver el pasado para hacerlo arder en las barricadas del presente. En la contracultura del estallido social chileno, su figura no volvió como un ícono ordenado, sino como una interferencia poética, trazada en los estencil, rayados, cantos y consignas. Un arte callejero contestatario que no la representaba, sino que la desbordaba. Así también, como gritaban Las Tesis en sus performances callejeras: “¡El Estado opresor es un macho violador!”. Sus voces reformulaban lo público como una manera de encontrar justicia afectiva, donde también cabía la lengua de Mistral. En la misma línea, Sean Bonney (2015) nos recuerda que la barricada no es sólo una forma de defensa, sino también un lenguaje, una poética de guerra que interrumpe los sentidos y los incendia. En ese gesto es que Mistral reaparece como un fragmento vivo, no para decirnos quién fue, sino para gritar lo que aún nos sigue faltando. La Mistral que volvió en la revuelta no era un recuerdo. Por el contrario, era un futuro que nos quitaron.

Desde ahí, el arte callejero de la revuelta se convirtió en un desarchivo. No era un museo, era una herida sangrante. Un archivo extraño, emocional y que no pedía permiso. Como dice Halberstam (2005), lo efímero también es saber. Así, los muros del GAM, la expo Palimpsesto y las pancartas no solo citaban a Mistral: la hacían carne. En medio del humo y la rabia de no pertenecer, leer a Mistral fue como volver a tocarla. No con las manos, claro, sino con el cuerpo roto por la historia. Su misma historia. Esa lengua que de niño no entendía, ahora me hablaba desde otro lugar. No desde la sala de clases, sino desde la calle; no desde la clase donde se enseña, sino que desde la clase que resiste. Desde ese dolor abrazante. Como señala Elías Sánchez (2021), “la memoria oficial no sabe qué hacer con los afectos”.

Por eso, Mistral fue empujada a los bronce, a los premios, a los billetes, a una que no incomoda. Se buscó congelarla como figura inofensiva, en lugar de permitir que su lengua nos interpelara.

Mistral en llamas no es entonces un mito, es una grieta. Una fractura del cuento oficial que no nos enseñaron, y que abre espacio para escribirnos desde esa promesa que se rompió. Nosotrxs, cuerpxs en revuelta, no la levantamos como estatua. La dejamos arder para que su lengua nos remueva como un temblor. Y que, desde ese lugar, desde lo torcido, podamos volver a escribir. Finalmente, como diría Susy Shock, “yo no quiero ser una mujer, me alcanza con ser una travesti”. La resignificación de Mistral como un símbolo disidente no busca volverla amable, sino que estrujarla, echarla de menos y volverla un cuerpo incómodo que camina con nosotrxs.

II. Pedagogías de la desobediencia: lengua viva contra el aula y el archivo normado

Mistral fue docente, pero no una cualquiera. No tenía título y enseñaba con lo que tenía: su cuerp, su rabia y su voz. Es más, no necesariamente seguía doctrinas ni programas educativos, sino que enseñaba desde el temblor, pero también desde la rigurosidad del oficio. Fue profesora normalista, disciplinada, estructurada y creyente en el poder transformador del conocimiento. Sin embargo, su transgresión no fue la del desborde caótico, sino la de sostener su cuerpo feminizado, racializado, quebrado, dentro de los márgenes sociales, pero sin ceder al vacío. Mistral enseñaba desde el límite, desde una ternura porfiada —casi feroz— que se vuelve mandato humano. Una ternura como resistencia. Una ternura como manera de no rendirse ante la normalización que la buscaba para deshabitarla. Y aunque la hayan puesto en los billetes y en los textos escolares, su palabra nunca calzó ahí. Por lo mismo, si fue profesora, fue también una desobediente. Una que no se dejó domesticar ni por el Estado ni por los afectos bien portados.

Así, Mistral enseñaba como lo que bell hooks (1994) llamó una “pedagogía transgresora”. Una pedagogía que incomoda, que no repite lo que se le es dado por el discurso heteronormado, sino que, enseñada desde el dolor, el deseo y el amor que se entrega por completo. Para hooks, enseñar también es tocar. Es cuerpo, es vínculo, es temblor. Y en esa misma línea, Mistral no solo enseñaba materias, sino que también enseñaba desde el temblor. Ese temblor que removía las heridas y las expulsaba a través de su lengua. Por eso dijo: “Yo enseño con el cuerpo, con la voz, con el alma en un hilo” (Cartas a Doris Dana s.f.)

¿Y no es acaso esa frase una forma de decirlo todo? Enseñar como entrega, no como trámite. No solo pasar materias, sino abrir la herida. Mistral sabía que su forma de enseñar era una forma de decir la verdad. Por eso mismo, su manera de educar también fue desde afuera: no entraba en la rigidez de las salas ni en los archivos que quisieron acallarla. Fue siempre un cuerpo que desobedecía.

De hecho, esa forma marginal, corporal y afectiva de enseñar fue la que la devolvió con todo en el estallido del 2019. En las calles no apareció la Mistral del currículo educativo oficial, sino aquella que enseñaba desde el margen, desde el temblor. Y cuando digo que temblaba, no me refiero a la debilidad, sino a una manera profunda de resistir. Al temblor como una emoción que chorrea, como un cuerpo que no se acomoda a los mandatos, como una acción que enseña desde las preguntas y el ímpetu. Entonces, Mistral temblaba porque no podía, ni quería, quedarse quieta del todo. Enseñaba desde esa rendija, desde el cuerpo feminizado que cargaba y que no dejaba de sentir.

Esa Mistral, la del temblor, fue la que volvió en el estallido. No la Mistral domesticada, sino la que aún incomoda. En las murallas de la revuelta, su lengua era un acto de rebeldía. Del mismo modo que Las Yeguas del Apocalipsis ingresaron semidesnudos sobre un caballo blanco en la entrada de La Moneda en 1987, entendí que la pedagogía no ocurre solo en el espacio educativo formal, sino también en las acciones de los

cuerpos que interrumpen, irrumpen y cuestionan en los espacios públicos.

Así, Mistral ya no era materia obligatoria de clases, sino un cuerpo que se apropiaba de la calle. Era una lengua y una pedagogía para aquellxs cuerpxs que no encajan, pero que se saben en su derecho de desobedecer. Su manera de enseñar ya no pertenecía al aula ni al Estado, sino que pertenecía a los afectos, desde el vínculo generado entre lxs cuerpxs en lucha. A diferencia de las calles, la escuela la volvió una estatua. Una sin contradicciones, sin tristeza, sin cuerpo, sin deseo. Y más aún, le puso una bandera encima como símbolo de la pedagogía de la obediencia, donde todo lo que incomoda queda afuera. En este devenir, Mistral fue situada como madre, santa y profesora, borrando su exilio, su oscuridad y todo lo que no quiso decir. Tal como señala Preciado (2020), no solo se norma lo que se enseña, también quién lo dice. Es por eso por lo que este ensayo también quiere enseñar, pero no desde la norma, sino desde ese otro lado: desde los afectos, las heridas y el temblor que incomoda.

Desde mi lugar, como disidente, como marica, mi vínculo siempre fue un tironeo con la falta. Me educaron para obedecer, para portarme bien, para encajar. Pero al releer a Mistral, algo me desordenó. Algo que, en su forma de escribir —ya sea en sus frases rotas o en sus silencios extraños— me hizo pensar que la entendía distinto a aquel niño que fui. Una lengua que sentía mía, ya que hablaba desde la tristeza, pero también desde la fisura; no solo como fractura, sino como comienzo de otra forma de iluminar. Como algo que se está por destruir, pero que primero necesita revelar lo que ha sido ocultado.

Como dijo en “Dolor”, su poema no buscaba consolar, sino abrir. Y fue en ese abrir donde algo de mí también se fracturó: “Tengo miedo de ser en esta vida, lo que no quiero ser: una obediente” (*Ternura*) Así, la desobediencia de Mistral no fue un grito, fue un susurro. No fue pancarta, pero sí una carta escondida. Una carta escrita con jugo de limón que era invisible a simple vista, pero que ardía y se revelaba solo ante el fuego. En definitiva, fue una pedagogía que partía las salas de clases en dos, que

mostraba que también se puede educar desde la vereda de lo raro, lo frágil y, por qué no, desde la rabia. Esa misma que duele.

En este sentido, Mistral no nos dejó una receta, sino un temblor y una forma de desordenar. Por lo tanto, su lengua no venía a cerrar nada. Por el contrario, venía a abrir. A abrir como quien corre un velo sin querer, de forma involuntaria pero irreversible. Una fisura que no debe ser clausurada, sino que debe insistir en la lengua fracturada que, como dice Butler (2004), “hace mundo al ser pronunciada”. En resumen, Mistral no enseñó para formar ciudadanxs modelos. Ella enseñó para que fuéramos cuerpxs que resisten. Y ese es, quizás, el gesto más revolucionario que nos delega. Pues como dijo Francisco Casas: “La poesía está en el cuerpo. La política también”. Y fue desde ese sitio que Mistral nos enseñó, aunque el relato oficial nunca haya permitido llamarlo así.

III. El deseo oculto: archivo íntimo y silencios que incendian

En la revuelta, Mistral volvió como grito y también como un susurro. Como una marca afectiva que se coló en las paredes y también por las fisuras del deseo que no se puede nombrar. En efecto, leerla desde aquí es meterse en terreno pantanoso, porque se adentra en un lenguaje que ha sido censurado por el miedo y el anhelo. Su deseo no se grita, se mueve. Es un deseo enigmático, lleno de silencios que pesan. De hecho, su arte habló por ella más que ella misma. Como señala Jung en *El libro rojo* (2009): “lo que realmente queremos saber es lo que ya sabemos, pero que no nos atrevemos a mirar”. En el caso de Mistral, su lengua no es ausencia, sino presencia que arde desde la oscuridad. Sus textos revelan sin nombrar, como si sus palabras supieran algo que su voz nunca pudo decir del todo. Una lengua filtrada por los márgenes de la conciencia, donde deseo y símbolo se tejen sin pedir permiso. Ahora bien, ese deseo que también fue exilio se ve con fuerza en lo que tuvo con Doris Dana. Ahí está el archivo más íntimo y, quizás, el más incómodo de todo lo que Mistral

dejó. No porque sea un escándalo, sino porque muestra a una Mistral que desborda ternura, apego, miedo y erotismo. En esas cartas, que nunca pensó publicar, aparece una Mistral que se escapó del Estado chileno, el cual no supo o no quiso mirarla de frente.

No es casual, entonces, que estas cartas hayan estado escondidas tanto tiempo. Representaban un peligro para el mito instalado de “madre sin deseo”. El amor por Dana no tenía lugar en los bronceos ni en las medallas. No era una propiedad del Estado chileno, no se podía exhibir como el hogar ni nombrarse territorio ganado. Era un amor sin títulos, sin papeles, sin pertenencia legítima. Tal vez por eso dolía más: porque no podía decirse, y, sin embargo, habitaba en Mistral.

En ese sentido, ahí donde no había derechos, ni menos inscripción, había un deseo. Y en ese deseo callado pero firme, se incendiaba una Mistral que nadie quiso ver del todo. Tal como Susy Shock lo dijo en su manifiesto: “Venimos a romper el molde, a hablar desde nuestras carnes travestis”, también Mistral lo hizo con el molde medio roto, sin decirlo, pero ardiendo: “Tú eres mía. Tú eres mi casa. Tú eres mi patria.” (Carta a Doris Dana 20 de febrero de 1951)

¿Qué lengua es esa, entonces? Una mezcla de amor con hogar. Un deseo con raíz. Es en esas cartas donde Mistral rompe con la solemnidad del archivo tradicional, ya que no le habla al mundo, sino que le habla a una persona: Doris Dana. Y es precisamente ahí, incluso en esa intimidad, donde desobedece las reglas del género y la patria. Enseña desde el amor, no desde la ejemplaridad. Se inscribe desde lo afectivo, desde un lugar donde el mundo puede rearmarse si hay ternura, necesidad y cuerpo.

Desde esta perspectiva, se ve claro que esa lengua escondida en las cartas a Dana es la misma que ardió en los muros de la revuelta. Una Mistral que se somete, pero no desde el eslogan, sino desde la herida abierta. La misma que en secreto escribía a Dana es la que camina hoy junto a cuerpos marginados, con amores que aún no se pueden decir del todo. Así, una intimidad que fue y sigue siendo política. Pero no una política de discurso o

consignas, sino del cuerpo y su forma de habitar el mundo. Aquí, Mistral se cruza con lo que dice Nelly Richard (2007): hay deseos que no se dicen, pero que igual circulan. Mistral no niega lo que quiere, solo lo esconde. Y al esconderlo, se hace más fuerte. Su deseo no es solo piel: es dolor, fe, ternura desviada. Un deseo que se parte, que no desaparece y que se mantiene vivo por su propia fisura.

En consecuencia, esa tensión no es solo dolor, sino resistencia. Una forma de reiterar en lo imposible: decir sin decir, hablar entre líneas, escribir con silencios. Una performance afectiva y política que no busca nombrarlo todo, sino hacernos sentir lo que no cabe en los márgenes de los textos. Como escribe en Poema de las madres:

“Yo no tengo hijo ni hija:
soy sola, sola en la tierra,
con mi sombra en la cintura
y mi sangre a la deriva.”

Aquí, no hay maternidad gloriosa. Hay tristeza por lo que no fue, por lo que no se dejó ser. Mistral no fue madre, pero sí fue deseante. Un deseo que, aunque botado y silenciado, le dio fuerza a su manera de escribir.

Quizás por eso, no sea casual que las mujeres con las que más se vinculó fueran estudiantes, jóvenes, amigas. Puede pensarse que en ellas había una energía que desafiaba a Mistral, que la interpelaba desde un lugar que ella misma sentía lejano. Tal vez, en esa cercanía, se escondía también una distancia: la de quien se sabe, o sospecha, extranjera de su propix cuerpo. Así, nos deja entrever que su exilio no fue solo político, también fue del corazón.

Del mismo modo, así como la revuelta nos obligó a volver a símbolos que estaban olvidados, también nos empujó a mirar lo que siempre estuvo callado. A leer lo que nadie nos enseñó a leer. Para quienes venimos desde la marginalidad, esos silencios siempre hablaron. Solo que desde adentro. No era falta de palabras, sino otra forma de decir. Porque a nosotrxs también nos

enseñaron a esconder, a disfrazar el deseo, a decir sin decir. Y es que, en la lengua de Mistral, la que no se atrevió a decirlo todo, también se lee a la que se intentó borrar. Esa Mistral que no pudo nombrar ese amor es la que volvió como lengua viva. Una que todavía arde, incluso cuando ya se apagaron las barricadas.

En última instancia, lo queer en Mistral no pasa solo por su orientación. No se trata de preguntar si fue o no fue. Eso sería quedarnos cortos. Su rareza, su desvío hermoso, está en cómo desarma aquel amor que se nos enseñó. Como dice Eve Kosofsky Sedgwick (1990), leer desde lo queer no es buscar escándalos, sino mirar cómo los afectos se esconden, saturan o se mueven. Y frente a todo eso, el cuerpo no explica: responde. A veces con un temblor, otras con una ausencia. Mistral no necesita salir del clóset para incomodar. Basta con dejarse tocar por su lengua dolida y enamorada para conectar y seguir escribiendo desde la ranura.

IV. Poética de la herida: escribir desde el margen

Así como el deseo oculto de Mistral se salía del molde del archivo oficial, su manera de escribir también carga con un dolor que busca eco, no consuelo. Si hay algo que puede definir su obra, es esa forma de volver el sufrimiento en palabra. Mistral no pareciera escribir para glorificarse, sino más bien porque algo en ella se rompe hacia adentro. Tal vez escribe desde esa rotura, desde una grieta que no será cerrada del todo. Y es posible que por esa grieta entre la luz. Como si solo desde ese dolor pudiese nacer lo que escribía: sin adornar el sufrimiento, solo dejándolo sonar; sin tapar la pérdida, solo volviéndola piel, en un cuerpo que tiembla.

No obstante, esa forma de escribir no nace desde lo cómodo, sino —al igual que yo— desde una sensación constante de no pertenecer. No solo por sus viajes o su exilio, sino porque Mistral siempre fue una extranjera desde lo más íntimo. Lo fue en su país, en su género, en cómo se sentía, en sus deseos. Su vida

parece estar atravesada por pérdidas: no fue madre, no fue del todo reconocida, nunca tuvo un lugar fijo donde quedarse.

En este mismo sentido, como nos dijo Lemebel en *Tengo miedo torero*: “El amor es una trinchera, maricón. Y nosotrxs la cavamos todos los días con las uñas”. Mistral también cavó desde un amor que no fue correspondido ni permitido. Sin embargo, esas pérdidas no fueron motivo para detenerla en su forma de habitar el mundo: incómoda y resistente a lo que se espera de cómo hay que ser. Esta forma de ver el mundo se refleja incluso en su docencia, donde aparece con fuerza la no exaltación del rol pedagógico y mucho menos su romanticismo. Lo que se muestra, más bien, es una renuncia. En su poema “La maestra rural”, se puede apreciar la muerte anticipada: “Se ha quedado encorvada de tanto inclinarse / sobre el alma infantil que se le daba en peso.” Aquí, la profesora no aparece como alguien iluminada o inspiradora. Al contrario, se muestra cansada y doblegada por la entrega. No es un faro, es un cuerpo que se rinde por haber dado mucho. Le pasa la cuenta entregarse a lxs niñxs, alumnxs, amores. Porque en esa frase se ve la herida. Una que no habla de pedagogía heroica, pero que igual nos revela el costo de enseñar desde el amor, el afecto y el cuidado del cuerpo.

Es precisamente desde esa herida que no se esconde que Mistral logra hablarnos. Le habla a quienes, igual que ella, caminan torcidxs por sobrevivir, no por vocación ni por fe. Su entrega no fue santa ni deber moral, sino una provocación situada: un gesto performativo de resistencia frente a un mundo que siempre la quiso enderezar. Así, su camino torcido no buscaba libertad, sino perseverancia. Y es desde ese lugar —en medio de la revuelta— su pena se vuelve un símbolo del cansancio, de la rabia de quienes han sido despojadx de la historia, del futuro, de un lugar al cual pertenecer. Por lo mismo, su palabra se vuelve una acción política. No porque Mistral lo haya querido, sino porque su lengua, simplemente, se sale del molde. Como dice Butler (2004), hay mundos que sólo se pueden pensar desde lo que nos destruye. En *Tala*, Mistral lo deja claro: “Tengo un dolor aquí donde no hay nada. / Un dolor que duele cuando todo calla.” Este verso

no es solo una confesión, sino también una pista para leerla completa. Su manera de escribir tiene una herida que no apunta a un momento específico, sino a una forma de estar en el mundo. Una herida que no se puede cerrar porque es parte de cómo se habita ese mundo. Desde aquí, su lengua se vuelve un archivo afectivo de lo que no se puede decir sin romperse: la pena, la pérdida, el amor que jamás se podrá nombrar, una soledad profunda.

En esa línea, como diría Derrida (1976), “nada hay fuera del texto”. Y en ese sentido, incluso el sufrimiento —aunque no tenga objeto— encuentra cuerpo en la lengua. Por eso, los escritos no solo nombran, también sostienen. O al menos, intentan no dejar caer. Desde mi lugar como marica, leer a Mistral es como mirarme la herida de lleno. Esa herida que jamás tuvo nombre, pero que se quiso tapar en el colegio, en la iglesia, con mi familia y mi núcleo cercano. La lengua de Mistral, que al principio me parecía lejana, terminó siendo más mía de lo que pensaba. Porque me enseñó que también se puede y debe escribir desde ese sitio que incomoda, desde lo que duele, pero no se dice. Desde eso que no tiene nombre, pero que sigue ahí, acompañándome.

En consecuencia, como pasa con toda escritura que nace desde el dolor, la fuerza de Mistral no está en ofrecer consuelo ni mucho menos liberación. Ella no escribe para levantar banderas, escribe desde la nada. Y ahí está su fuerza. Escribe para mostrarnos la ruina, no para sanar. Como alguien que ya lo ha visto todo y que no espera nada, pero igual sigue escribiendo. Como quien ya sabe que el amor también puede doler y que el afecto, a veces también, deja huellas.

Así, como escribió Galeano en *El libro de los abrazos* (1989): “recordar: del latín re-cordis, volver a pasar por el corazón” Mistral, aunque fracturada, hace precisamente eso: nos pasa por el corazón lo que el relato oficial quisiera olvidar. Por todo esto, su manera de escribir no cabe en las postales del día de las madres ni en la santidad de las profesoras ejemplares. Es una poesía porfiada, que se resiste a todos los moldes —literarios, sexuales o sociales— y que se mueve, gime y susurra bajito verdades que dolieron antes de ser dichas. Mistral escribe desde la herida, no

para que se sane, sino para acompañarla. Al igual que en el kintsugi, el arte japonés de reparar lo fracturado con oro, su palabra no esconde lo roto: lo ilumina. Como señala Juniper (2019), “la herida no se borra, se vuelve parte del diseño”. Y en ese gesto, su escritura se asemeja a la revuelta. Porque no solo marchaba en las calles, sino también en la cicatriz que muchxs cargamos. Tal vez por eso, más que buscar respuestas o censuras, este capítulo se abre con y hacia esas grietas. Porque allí donde se nos muestra el dolor, también arde el deseo de otra historia. Una que escribimos, como podemos, desde lo que no encaja e insiste.

V. La promesa rota: Mistral como un susurro de una genealogía disidente

Seguirle el hilo a su palabra fracturada, desde las murallas rayadas de la revuelta hasta las cartas ocultas, desde la sala de clases hasta el cuerpo llorando, nos lleva inevitablemente a una de sus frases más estremecedoras: “Todas íbamos a ser reinas”. Lejos de ser solo una consigna levantada en el estallido, se trata también de una herida con pus. Es decir, una promesa incumplida. Una que no hablaba de cuentos de hadas ni coronas, sino de cuerpxs invalidadxs, de historias marginadas, de deseos mutilados. Por eso, leer hoy esa frase es mirar de frente lo que no fue. Dicho de otro modo, es enfrentarse a un país que no es, a una infancia quitada, a emociones que se ocultaron bajo una pedagogía del miedo.

En este escenario, Mistral no se levanta como una figura solitaria en la historia de Chile, sino más bien como parte de una genealogía disidente que ha sido ocultada, borrada, usada y desarmada a la medida del poder. Se trata de una genealogía tejida por escritorxs, cuerpxs y afectos que no calzan. Así, Mistral, al igual que Lemebel, Donoso, Perlongher y tantxs otrxs, escribe desde lo torcido, desde el margen, desde un sitio que no entra del todo y, por lo tanto, incomoda.

En consecuencia, no fue santa ni mártir; fue puro exceso. Y justamente en ese exceso reside su potencia atrapante. Como decía

Perlongher en su poema *Cadáveres*: “Hay cadáveres en los estantes, en los armarios, en los archivos”. Tal vez, Mistral fue precisamente eso: un cuerpo textual archivado vivo que ya no tenía aire. Un archivo que emanaba deseo, pena y ruptura.

Y es precisamente ese exceso el que nos raspa, nos inquieta y nos mueve. Porque, su promesa rota también es la nuestra. Lxs que crecimos en un país que aplaudía su Nobel mientras, paralelamente, nos adoctrinaban, sabemos bien lo que duelen esas contradicciones. Nos enseñaron a repetir su nombre, pero no sus temblores. A aprenderla de memoria, olvidando su cuerpo. Nos mostraron una estatua de Mistral, pero no aquella que sangraba en cartas o poemas llenos de oscuridad.

Esa es la Mistral que no cabe en el bronce ni en las postales, la que camina con nosotrxs por la calzada de la desobediencia. Como dijo Lemebel en 1995: “no se puede ser marica y no estar herida”. Y Mistral lo sabía, aunque no nos lo dijera. Su lengua tiembla, no por debilidad, sino porque sabe lo que es el dolor y, aun así, escribe. Tal vez no para exponerse, sino porque no se podía callar del todo. Por lo mismo, no es una fragilidad que ella haya asumido, sino una fuerza que, sin pedir permiso, se filtra por la grieta. Una lengua que insiste, que gime, que se niega a extinguirse.

Volver, entonces, desde esa genealogía a Mistral no es un gesto de nostalgia ni un ejercicio académico. Más bien, es un acto de justicia poética. No para situarla en la línea de la historia oficial, sino para trazar una línea alternativa, llena de temblores, afectos y arqueos. Una historia hecha de lo que no se dice, lo que duele, lo que no cabe. Donde el archivo no sea solo letra muerta, sino también cuerpo vivo. Donde la escritura no se mida por la técnica, sino por su capacidad de latir, de insistir de forma permanente. En definitiva, Mistral no está en el pasado. Su lengua rota, su tristeza, su ternura rara siguen siendo recursos para quienes escribimos desde nuestras propias heridas. No porque me represente, sino porque abre una grieta. Una que nos deja colarnos y quedarnos. Resistiendo, nombrando y deseando.

Conclusión: Escribirnos con ella

Este ensayo ha sido una tentativa de temblor. Más que un cierre, ha sido una apertura. Leer a Gabriela Mistral desde el cuerpo, el deseo y la revuelta no pretende fijarla al bronce, sino más bien soltarla de él. No se trató de decir verdades sobre ella, sino de sacudir esas certezas que la llevaron a la estatua, a los billetes, a las aulas normadas. A lo largo de este recorrido, desde su irrupción simbólica en las calles durante la revuelta, pasando por su pedagogía revoltosa, su archivo oculto, su lengua fracturada y su pertenencia disidente, ha emergido una Mistral que aún incomoda, que aún quema, que aún sigue temblando con nosotrxs.

Hoy, en un tiempo donde el archivo se disputa y la memoria se vuelve territorio de pugnas, reapropiarse de Mistral no es solo un gesto intelectual, sino también una forma de resistencia afectiva. Su lengua rota, muchas veces inentendible y otras, desgarrada, se asemeja profundamente a la mía. Y aunque no nos ofrezca respuestas, sí nos da permiso para escribir con la herida abierta, para acompañarnos en ese trayecto.

No he querido aquí decidir si Mistral fue lesbiana, feminista o queer. Más bien, he intentado leerla con los ojos mojados por una historia que aún arde, con la piel abierta por heridas que todavía supuran. La he leído desde la certeza de que su extranjería no es ajena, porque nos habita. Así también, a comprender que su exilio no fue únicamente geográfico: fue también emocional, político, epistémico. Fue ese impulso de seguir escribiendo incluso cuando no había un lugar donde quedarse ni una lengua donde encajar del todo.

Por eso, la pregunta no es cómo clasificarla, sino más bien: ¿cómo leernos con ella? No desde arriba ni desde abajo, sino junto a ella, en la grieta. ¿Qué hacemos con su dolor, que también es el nuestro? ¿Cómo abrazamos esa lengua fracturada que aún nos interpela? ¿Qué memorias rescatamos cuando nos atrevemos a leer sus silencios, sus quiebres, sus fugas? Y, sobre todo, ¿cómo seguimos escribiendo desde nuestras propias grietas, en medio de un país que tantas veces nos ha querido fuera del relato oficial, si no es mirando también cómo Mistral escribió desde las suyas?

Porque Mistral no camina sola. Su lengua doliente y torcida se entrelaza con otras que también han resistido desde los bordes. La acompañan lxs cuerpxs que queman el alfabeto como Lemebel, lxs que irrumpen con glitter en espacios patriarcales como Las Yeguas del Apocalipsis, lxs que gritan con rabia organizada como Las Tesis, y lxs que enuncian desde el margen como Susy Shock. Así, escribir con Mistral es también escribir con ellxs. Porque esta lengua que no encaja no es una sola, sino una constelación de afectos torcidos que no buscan calzar, sino encender la llama.

Tal vez por eso, escribir a Mistral no es simplemente una acción para leerla, sino un acto de revuelta afectiva. Una forma de hacer comunidad entre quienes fuimos enseñadxs a callar. Una escritura que nace desde lo fracturado, lo desviado, desde una ternura que insiste en dejar hablar la herida. Quizás no se trata de entender a Mistral, sino de dejarnos tocar por ella. A que su lengua torcida nos roce, nos sacuda y nos agriete un poco también.

Por eso mismo, la debemos leer no desde la distancia académica, sino desde el cuerpo afectado, desde la memoria dolida, desde la rabia amorosa. Porque escribir a Mistral es, en definitiva, escribirnos con ella. No como discípulxs obedientes ni críctixs distantes, sino como cuerpxs que incendian, que persisten, que hacen del temblor una fuerza para seguir nombrando aquello que aún duele.

En consecuencia, leerla desde el estallido, desde la promesa rota, desde la herida compartida, es un acto de desobediencia. Es también una forma de insumisión. Y, por qué no, un acto de amor radical. Y lo digo también por mí. Porque al escribir este ensayo, también me he escrito a mí mismo en las grietas de Mistral. Porque en su sufrimiento, he sentido el mío. Porque mi ternura es política, y mi resistencia no es solo una idea abstracta, sino un cuerpo que tiene una herida que palpita a diario. Es memoria viva de lo que no quiere olvidarse. Así, durante este viaje, Mistral me ha acompañado mientras la escribía. Porque, como ella, muchas veces he temblado. Y, aun así, sigo escribiendo (nos).

Obras citadas

- Bonney, Sean. *Letters Against the Firmament*. Enitharmon Press, 2015.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2001.
- . *Deshacer el género*. Paidós, 2004.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI Editores, 1976.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores, 1989.
- Hooks, bell. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge, 1994.
- Las Tesis. *Un violador en tu camino* [Performance], 2019, Valparaíso, Chile.
- Las Yeguas del Apocalipsis. *Acciones de arte y performances* [Archivo vivo], 1987–1997, diversas locaciones, Santiago, Chile.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón: Crónica urbana*. Planeta, 1995.
- . *Loco afán: Crónicas de sidario*. Cuarto Propio, 1998.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. NYU Press, 2009.
- Perlongher, Néstor. *El cadáver de la nación*. Editorial Catálogos, 1992.
- Preciado, Paul B. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Anagrama, 2011.
- . *Un apartamiento en Urano: Crónicas del cruce*. Anagrama, 2020.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Ediciones UDP, 2007.
- . *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. LOM Ediciones, 2007.
- Riquelme Loyola, Rodrigo. "Palabras en los muros del GAM: Escritura, revuelta y archivo popular." *Revista 180*, no. 46, 2021, pp. 66–81. <https://doi.org/10.4067/S0718-27242021000200066>
- Sánchez, Elisa. *Estéticas del desvío: Poéticas feministas y queer en el arte chileno contemporáneo*. Metales Pesados, 2021.
- . "Memorias ilegibles: Archivo y exclusión en la revuelta chilena." *Revista Nomadías*, no. 31, 2021, pp. 105–117. <https://doi.org/10.5354/0719-482X.2021.64550>
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1990.
- Shock, Susy. *Poemario TransPirado*. Editorial Muchas Nueces, 2011.
- Palimpsesto. *Exposición colectiva de escrituras de la revuelta*. Archivo de Arte y Activismo, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), 2020, <https://www.gam.cl/>.

* * *



Fotografía con dedicatoria manuscrita de la autora al escritor chileno Oreste Plath, 1938.

© Biblioteca Nacional de Chile - Memoria Chilena, Archivo Gabriela Mistral.
CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72025865>



© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.
Saludando desde los balcones de la Intendencia de Santiago. Circa 1954.
Tras ella se observa a Doris Dana.
Autor: No Identificado.

La potencia de Mistral y su imagen performativa

The Power of Mistral and Her Performative Image

FRANCISCA GÁLVEZ

Universidad de Central

RESUMEN

Gabriela Mistral fue la primera y única mujer latinoamericana en recibir el Premio Nobel de Literatura en 1945. Su imagen ha sido construida en torno a los roles de madre y maestra, enmarcada dentro de la heteronorma. La autora Fiol Matta sugiere que Mistral utilizó su imagen como una máscara para navegar su contexto social y político. En esa perspectiva el texto revisará diferentes dimensiones de esa construcción pública. Por otra parte, la figura de Mistral ha sido resignificada en la actualidad, siendo vista como un símbolo de resistencia y feminismo en las últimas décadas de arribo de nuevas olas del feminismo y las comunidades sexo-disidentes. El ensayo analiza cómo la performatividad y la queerness se manifiestan en la vida y obra de Mistral. Mistral encarna una imagen de queerness que desafía las normas de su época y la sociedad chilena. Su maternidad fue no reproductiva, y su imagen de madre célibe contrasta con su vida privada, cuestiones aprovechadas por la noción de madre de su tiempo. Por otro lado, las cartas de Mistral revelan su deseo y sexualidad, a menudo silenciados en su representación pública. La performatividad de Mistral se entiende como un proceso de repetición de normas que le permitió ocupar espacios de poder.

Palabras Clave: : Heteronorma, máscara, madre, feminismo, performatividad.

ABSTRACT

Gabriela Mistral was the first and only Latin American woman to receive the Nobel Prize in Literature in 1945. Her image has been constructed around the roles of mother and teacher, framed within heteronormativity. Author Fiol Matta suggests that Mistral used her image as a mask to navigate her social and political context. From this perspective, the text will examine different dimensions of this public construction. Furthermore, Mistral's figure has been reinterpreted in recent decades, seen as a symbol of resistance and feminism with the arrival of new waves of feminism and gender-dissident communities. The essay analyzes how performativity and queerness manifest in Mistral's life and work. Mistral embodies an image of queerness that challenged the norms of her time and Chilean society. Her motherhood was non-reproductive, and her image as a celibate mother contrasts with her private life—issues exploited by the prevailing notion of motherhood at the time. On the other hand, Mistral's letters reveal her desires and sexuality, often silenced in her public persona. Mistral's performativity is understood as a process of repeating norms that allowed her to occupy positions of power.

Keywords: *Heteronormativity, mask, mother, feminism, performativity.*

“Soy dueña de mis culpas más que de mis buenas acciones: éstas son discutibles y aquellas indudables. El habla es la segunda posesión nuestra, después el alma, y tal vez no tengamos ninguna otra posesión en este mundo. Rehaga, pues, a su antojo, El que ensaya y sabe que ensaya”.

Gabriela Mistral

A 80 años del premio nobel de literatura (1945) otorgado a Gabriela Mistral (1889-1957) ganadora del primer Nobel entregado a una persona latinoamericana, mujer y de habla hispana en recibirlo. El siguiente ensayo busca proponer una lectura contemporánea de la imagen de Gabriela Mistral, la escisión de su imagen pública/privada, mediante las nociones de performatividad y

queerness. Dando especial relevancia a las memorias no oficiales, como lo son sus cartas y el juego que realiza en ellas mediante el lenguaje. Partiendo de la premisa de que los discursos y actos del habla constituyen las subjetividades, ¿Qué sujeto e imagen se ha construido en torno a Gabriela Mistral? ¿Qué explica que la figura de madre / maestra de la nación tuviese tanto apogeo?

Siendo una mujer que representaba a su vez a la nación, y el orden prestablecido, situada dentro del régimen de la heterosexualidad, del sistema sexo/género, madre, santa, célibe, de amores suicidas. Lo anterior, era aquello que circulaba en torno a su figura. La autora Fiol Matta (2024 228) plantea que la imagen de Gabriela Mistral encarnando la heteronorma y feminizada le sirvió como máscara o pose, respondiendo a su contexto y época particular, enmarcando dentro de un personaje normativo, pero a su vez, que su imagen queer quedaba a la vista.

En palabras de Fiol Matta (2024) “Mistral proporciona un modelo para entender la incorporación de la “rareza” *queerness* en el proyecto del estado y sugiere que lo queer en América Latina no necesariamente, fue, a decir verdad, tan invisible” (p.42-43), Por ende, a nivel de representación cultural del género tenemos la representación discursiva de Mistral como “Madre/Maestra” su imagen va ligada al *queerness*, Siendo no normativa.

La imagen de Gabriela Mistral creada en su época por los discursos dominantes de su época, siendo el binomio Madre/Maestra lo que imperaba, se crea una discursiva alrededor de esto de que quienes cuidan son mujeres, —cuidan y educan— relegando a ellas las labores de cuidados en las mujeres, madre / maestra. A pesar de ser designada como “madre de la nación”, Mistral, no tuvo hijos biológicos Y su maternidad fue en definitivo no reproductiva. Las representaciones de género desde su época eran una madre célibe, sufriente, símbolo de maternidad y enseñanza. Pese a que esta era la imagen que se buscaba representar de Gabriela, en sí mostraba resistencia a través de su *queerness*, evidente en sus cartas y su forma de vivir y experimentar su sexualidad. Se ubicada dentro del *Queerness* pensado como:

El concepto latinoamericano del raro bien puede traducirse como queer, ya que en la esfera pública se usaba para designar a artistas e intelectuales que eran especiales o excéntricos, no por ser artistas, sino porque encarnaban la posibilidad tan repulsiva como fascinante de una sexualidad desviada. Existía una sensación indudable de incomodidad hacia sujetos que asumen un rol público, pero que eran hombres afeminados o mujeres varoniles. Igual de indudable fue la atracción que ejercían en el medio, los juicios de Oscar Wilde y de Radclyffe Hall se comentaron en los periódicos de Chile y de otros países latinoamericanos. (Fiol-Matta 235)

Además, su pensamiento contemplaba a las mujeres pobres y sus hijos, quienes no tenían condiciones para cuidar y a su vez trabajar. He aquí la contradicción con el feminismo blanco y burgués de la época, donde ella no tenía una posición marcada, sino más bien estaba pensando en estas otras mujeres, solteras, madres, pobres, que criaban solas, quienes no compartían las mismas demandas que estaba discutiendo el feminismo de entonces.

En esta línea, al pensar a Mistral como un sujeto unívoco, dentro del binomio madre/profesora, melancólica, de amores suicidas y sufrimiento, ¿Qué es lo que queda por fuera? Su sexualidad queda abyecta, su deseo y su vida privada. Quedando por los bordes, borrada, silenciada. Siendo su imagen pública una pose, que la ayudó a ocupar distintos lugares que en su época los cuales, no estaban destinados a mujeres, sino que, eran mayoritariamente hombres quienes los usaban. En la actualidad, se puede hacer la lectura que responde a una imagen que se va reactualizando y creando, respondiendo a su época, una performance. La *queerness* de Gabriela Mistral, se manifiesta en un cuerpo abyecto, que por su rareza y como acto performativo se sigue resignificando en la actualidad.

A lo largo de los distintos momentos epocales es que su imagen ha servido como medio identificadorio: para y por las madres en su momento, y contemporáneamente como imagen identificatoria de feministas, lesbianas y símbolo de resistencia, entre otros. ¿Qué lugar para Gabriela mistral deseante, erótica, celosa? Lo anterior, solo se pudo bordear mediante la imagen corporal

que mostraba Gabriela en su vida y elucidarse póstumamente, haciendo una otra lectura a todo aquello que se sospechaba pero que no se hablaba, todo aquello que remite a la vida íntima de la autora.

En la actualidad chilena, su imagen se ha reapropiado, haciendo uso de su imagen como feminista, proaborto, con pañuelo verde, con una polera de *sudamerican rockers*, un libro abierto en sus manos y bototos, en el contexto de estallido social de Chile, sosteniendo firmemente la bandera de la nueva constitución. (Fab Ciraolo 2019.)

Así, Mistral emerge como una compañera, para el movimiento vigente, resurgiendo tras el estallido social. Lo que pensaba Gabriela en 1945 resuena con aquello que se está pensando actualmente, en relación con el uso de espacios y la acción de las mujeres y como no, el silenciamiento históricamente se ha perpetuado hacia las mujeres y sus luchas "...porque las mujeres no podemos quedar mucho tiempo pasivas, aunque se hable de nuestro sedentarismo y menos callarnos por años" (Mistral 184) La lectura de sus textos ha estado fuertemente marcada por una lectura desde la heteronorma, una imagen higienizada por la nación de su época, tal como se observa en el mural a los pies del cerro Santa Lucía, (Daza 1970). Se retrata como una célibe algunas lecturas posibles son como ella iba a ir a rescatar a los hijos de mujeres indígenas e ilustrarlos con su ropa celeste cuan virgen María. Estas imágenes que se proyectan y circulan dan cuenta de cómo Gabriela Mistral ha sido una imagen que se ha ido significando y resignificado tanto en vida como en post mortem, respondiendo a la época en la cual se piensa, permitiendo reconceptualizaciones y lecturas posibles. Es aquí donde la imagen de Gabriela Mistral sería una potencia (en *puissance*), aquello posible de ser, un devenir que encarna múltiples posibilidades.

Pensando lo anterior en palabras de Butler (2022) "A riesgo de parecer reiterativa, yo sugeriría aquí que la performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración, un proceso de repetición regularizada y obligada de normas. Y no es una repetición realizada por un sujeto; esta repetición es lo que

habilita al sujeto y constituye la condición temporal de ese sujeto. Esta iterabilidad implica que la “realización” no es un “acto” o evento singular, sino que es una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú” (145) Estas imágenes no logran enmarcar la multiplicidad y complejidad de Gabriela, quien ocupó diferentes lugares de poder, inusuales para ser mujer en su época. Para ello, utilizó su semblante como forma de resistencia a la discursiva dominante que se creó en torno a ella. A su vez, sus reconocidas canciones de cuna fueron creadas como ella menciona en colofón (1945) no hacia los niños sino para que las madres, “desplegaran la creatividad”, se “escucharan a ellas mismas”, mediante la creación de canciones, ocupar otros espacios que tradicionalmente fueron usados por hombres.

Dentro de la heterosexualidad obligatoria y el sistema sexo/genéro, las mujeres no han estado ausentes de los caminos donde su sexualidad es cuestionada, que se tiene que experimentar por los márgenes, estos caminos, que sesgan, reproducen esteotipos de género y representaciones culturales respondiendo a estos dispositivos de control (sistema sexo/genéro, heterosexualidad obligatoria). Se puede vislumbrar entonces, el efecto en la configuración de la imagen que circula alrededor de Gabriela como efecto de los esquemas reguladores de su época, quienes promulgan a Gabriela Mistral como madre de la nación, por y para esta. La imagen de madre maestra en la historia de Mistral desde la mirada queer se puede pensar como transitiva en la medida en que simbólicamente era eso lo que representaba dejando de lado su vida íntima, deseante, más allá de la maternidad, enseñanza, labores de cuidado, lo abyecto de una Mistral deseante, que se enamoraba, que era celosa, pero sin ser ni un “sentimentallicón” ni “romanticón” como refiere. Lo anterior queda abyecto, que Butler permite leer:

se puede vislumbrar en más precisamente, su poder simbólico, gobierna la formación de una femineidad interpretada corporalmente que nunca se asemeja por completo a la norma. Sin embargo, ésta es una “niña” que está obligada a citar la norma

que se la considere un sujeto viable y para poder conservar esa posición de modo que la femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo. (2022 326)

Sin embargo, Gabriela, pudo hacer uso de esto para posicionarse en distintos lugares de saber y poder, en palabras de Lopez (2023) señala que Mistral distorsionaba las historias, las transformaba dependiendo de quién era el destinatario para obtener beneficios.

Mistral entonces no fue solo una niña abandonada por su padre alcohólico, apedreada en la escuela acusada de robar, impedida por eso de terminar sus estudios formales, destinada siempre a lugares menores y mal pagados, asediada por los críticos que leyeron sus primeras publicaciones como embrolladas, de frases huecas, provenientes de una cabeza desequilibrada. Era también una hábil polemista, altamente ambiciosa, con clara voluntad de cálculo y, sobre todo, alguien que no tuvo límites a la hora de buscar aliados —muchos de ellos política y económicamente poderosos— que le abrieran paso a lo que ella se había prefijado como destino a muy temprana edad: ser directora en alguna escuela, publicar en ciertos medios, huir de los lugares cuando las cosas se enrarecían, llegar a ser cónsul o embajadora cuando ninguna mujer había ocupado todavía ese tipo de cargos. Eso, para Horan, no la hace ser ni buena ni mala sino humana, es decir, alguien que buscó las maneras de enfrentar y soportar el dolor, la felicidad, la miseria, el miedo, el deseo, los vínculos con los otros.

Se elucida que su imagen pública respondía a los ideales epocales, estando al servicio de la nación y la regulación del estado también en la esfera privada de las mujeres, Mientras que en su imagen íntima se desarrollaba su sexualidad, Butler propone la siguiente lectura Dado que no hay sexualidad fuera del poder y que el poder en su modo productivo nunca está libre por completo de la regulación (2022 146). Aparece entonces su sexualidad mediante amor hacia sus “secretarías” “compañeras”.

En palabras de Fiol-Mata definitivamente, percibimos una ambigüedad en todo lo que es la clasificación y comprensión de esas relaciones íntimas y vitales se refiere, todo lo que tenga que ver con estas amigas y secretarías. (2024 122) Una de esas amigas y secretarías era Su compañera Laura Rodig, con quien viaja por Chile y en 1922 a México junto a Mistral. Rodig vive abiertamente su lesbianismo lo que era inusual para la época; trabajaron juntas por la educación y las artes, el 31 de agosto de 1951 escribe como ve a Gabriela Mistral:

He querido hacer su figura, no la de hoy, no la de antes. sino una síntesis en plenitud como cuando en mitad de su vida, la veía sentada, reconcentrada, grande y majestuosa siempre, bajo tanta diferente luz, contra la montaña y frente al Estrecho, bajo la Cruz del Sur, en la meseta mexicana, en fin... Como cuando alguna vez que la interrogué, me dijera: "Lo que el artista hace por su pueblo es lo que el alma hace por su cuerpo" Vicuña me hizo.

Esta imagen que escribe sobre Gabriela muestra como Rodig fue parte de su vida, pudiendo apreciarla en su singularidad, "bajo tanta diferente luz" como pasa la luz y los días entre ellas, el tiempo que comparten en distintos territorios, pero juntas, una mirada a su cotidianidad.

Con la finalidad de dar lugar a sus memorias no oficiales, como son sus cartas donde aparece una imagen de Mistral, compleja, celosa, posesiva y deseante. Haciendo uso del lenguaje para mostrar cómo y desde dónde se nombra, posibilitando el pensar que Gabriela Mistral amó a otras mujeres y ha posibilitado, a su vez, que se haya subvertido su imagen privada a pública, y sea totalmente vigente tanto su obra, como su forma o posibilidad de amor e imagen en nuestros días. En la carta 52 hacia Doris Dana, se logra ver una Mistral insegura, dudando del amor de Doris, nombrándose loco, haciendo juego del lenguaje de cómo se representaba ante los ojos de Doris, haciendo un símil de ella con un niño, pensándose desde ahí en tanto insensatez, por arrojar a un amor así, que quita el aire, que se requiere y necesita para vivir.

Mi vida:

Tú eres de una raza que se controla; yo no. Tú estás segura de mí, yo no tengo seguridad alguna de ti.

Pero hay más: yo necesito de tu presencia de una manera violenta, como del aire. Parece que estuviese viviendo una asfixia. Es eso exactamente.

Tal vez fue una locura muy grande entrar en esta pasión. Cuando examino los primeros hechos, yo sé que la culpa fue enteramente mía. Yo creí que lo que saltaba de tu mirada era amor y yo he visto después que tú miras así a mucha gente. Loco fui, insensato: como un niño, Doris, como un niño.

(Carta 52 Gabriela Mistral 1949)

¿Qué hubiese pasado si en la época Mistral hubiese aparecido su atracción por mujeres? ¿Su sexualidad no normativa?

Desde Bulter (2022) se permite pensar cómo un gesto hiperbólico es esencial para poner en evidencia la homofóbica que ya no puede controlar los términos de sus propias estrategias de abyección (326). ¿Qué posibilita que sea de principal interés a su vez su imagen privada o su elección de objeto sexual en este caso? En tanto, lo discursivo que bordea a Mistral es lo que la ha ido representando y pocas personas leen su prosa, sus cartas, pudiendo quedar vacía de contenido su imagen y su obra. En otra de sus cartas a Doris Dana, del 15 de agosto 1949, se evidencia:

Tu reserva conmigo, cosa para mí imperdonable, me cierra ahora la boca. Yo aceptaré perderte sin decirte un ¡ay! De ayes está llena mi garganta, Doris Dana, pero yo no soy un romántico o un sentimentaloides. Yo voy a callar y dejar tu vida libre. Tal vez lo que tú has buscado en estos días es solo eso: recobrar tu libertad entera. (Tú eres de una raza libertaria y yo de una raza esclavista)

No llores por esta carta. Me es más fácil, mi amor, escribir que hablar estas cosas.

Tu gabriela. Tuyo.

Esta carta se aleja de la imagen normativa e ideal de Mistral, estos ayes, como expresión de quejidos hacia Doris Dana.

Estas formas discursivas en las cuales se habla “romanticón” “sentimentaloide” dan cuenta de un juego con los significantes y la significación de género, la división pública/privada entre sus cartas y correspondencia versus aquello que, bajo la figura de la madre de la nación, tuvo plusvalía para y por la nación épocas como sugiere Fiol-Matta, pero a su vez, abrió caminos y espacios que en esta época mujeres no ocupaban.

En esta línea, en 1945 Mistral escribe: “Querer reducir a normas y poner en perfil neto nuestro capricho consanguinario, es una empresa de romanos que nosotras podemos desbaratar entera, fingiendo que la obedecemos” Esta cita plantea la pregunta ¿Aquello no respondería a lo mismo que realizó con su imagen? Desbistar tomando la acepción de confundir a sus enemigos, fingiendo que la obedecía con su imagen pública, un gesto performativo frente a la norma, “fingiendo que obedecemos”, haciendo uso entonces de su imagen desde dentro una estrategia para su imagen pública.

Mientras que, en la esfera íntima emerge como una Mistral que deseaba, jugando con su imagen y nombre, abyecta, desplazada de la norma, quien firma como Gabriel y a su vez, se llama tuyo jugando con el lenguaje para nombrar, resignificando su figura mediante actos discursivos, pudiendo aparecer, sexuada, deseante y más allá de la heteronorma. Siendo una figura que desafía los límites entre lo público y lo privado, entre aquello que se puede o no mostrar.

A modo de cierre el reconocer la dimensión política y erótica de su vida, sus gestos lingüísticos, sus vínculos afectivos y su *queerness*, no implica hacer una lectura romantizada ni hacerla calzar en la época actual, sino abrir la posibilidad de leerla en devenir, múltiple, compleja, enigmática, deseante y contradictoria. Quién, no se agota en una sola interpretación, sino que interpela, como imagen identificatoria de muchas significándose y resignificándose una y otra vez en el territorio chileno.

Obras citadas

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Translated by Alejandro Bixio, Paidós, 2002.
- Ciraolo, Fab. *Gabriela Mistral Black*. Fab Ciraolo, 2019, <https://fabciraolo.com/products/gabriela-mistral>.
- Daza, Fernando. *Homenaje a Gabriela Mistral*. 1970. <https://www.flickr.com/photos/stgonostalgico/albums/72157719876266927/>.
- Fiol-Mata, Laura. *Una madre queer para la nación: El Estado y Gabriela Mistral*. Palinodia, 2024.
- López, Paula. "Presentación: *Mistral. Una vida*, de Elizabeth Horaa." *Barbarie: Revista de pensamiento y cultura*, 11 Dec. 2023, <https://www.barbarie.lat>.
- Mistral, Gabriela. *Niña errante*. Random House Mondadori S.A., 2009.
- . *Ternura*. Espasa Calpe Argentina, 1945.
- Rodig, Laura. "Cómo veo a Gabriela Mistral." *Pro Arte*, no. 142, 31 Aug. 1951, p. 5.

* * *



Retrato, 1922.

Autor desconocido. Fotografía de dominio público.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69686.html>

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=136542191>

De las cartas escondidas a la palabra liberada: marikas vivas

From Hidden Letters to Liberated Words: Marikas Alive

FRAN DURÁN PARDO

Magister Estudios de Género e Intervención Psicosocial
Universidad Central

RESUMEN

El texto reflexiona sobre cómo la figura de la poeta Gabriela Mistral fue presentada y "servida" por la historia y la educación oficial: dulce, maternal y desexualizada, como una "tía abuela de América", sin mencionar jamás su orientación lesbiana ni las cartas llenas de deseo que escribía a otras mujeres. Textos que se conocieron muy tardía y fuertemente secuestrados por una vigilancia epistemológica sobre Gabriela Mistral. El autor (o autora) conoció esta versión infantil y aceptada de Mistral a través de poemas recitados en actos escolares, como "Piececitos de niño". Sin embargo, contrasta esta imagen con "la otra Gabriela": la que escribía versos de deseo y sufrimiento amoroso (citando "Eres mía y no lo sabes. / Eres mía y te lo callo"), la que fue borrada por la historia oficial. Es decir, en el imaginario nacional solo conocimos a una Gabriela. Finalmente, el texto establece un paralelismo íntimo entre la Gabriela Mistral oculta y la experiencia personal del narradxx. El narradxx relata haber sido criado bajo un nombre y un género impuestos ("Francisco Javier", pantalones, colegio de "machitos"), educado para reprimir sus emociones y sus afectos. La Gabriela Mistral que fue escondida se convierte así en una

compañera y un referente en su propio proceso de entendimiento y autoafirmación, especialmente en el contexto de haber sido agredido con epítetos homofóbicos desde una edad temprana. Y que para las nuevas generaciones hoy provoca su obra y vida nuevas lecturas.

Palabras Clave: *lecturas de infancias, educación oficial, la otra Gabriela.*

ABSTRACT

The text reflects on how the figure of the poet Gabriela Mistral was presented and "served" by history and official education: sweet, maternal, and desexualized, like a "great-aunt of America," never mentioning her lesbian orientation or the letters full of desire she wrote to other women. These texts only came to light very late and were heavily suppressed by an epistemological censorship of Gabriela Mistral. The author became familiar with this childlike and accepted version of Mistral through poems recited at school events, such as "Little Feet of a Child." However, this image is contrasted with "the other Gabriela": the one who wrote verses of desire and amorous suffering (quoting "You are mine and you don't know it. / You are mine and I keep it quiet"), the one erased by official history. In other words, in the national imagination, we only knew one Gabriela.

Keywords: *childhood readings, formal education, the other Gabriela.*

Introducción: El deseo que no se nombra

Nunca me leyeron a Gabriela Mistral lesbiana. Nunca me dijeron que la vieja que estaba en los billetes escribía cartas llenas de deseo a otra mujer. Me la sirvieron dulcita, maternal, como si fuera la tía abuela de América. Como si no hubiese tenido carne ni gemido. Como si no hubiera sido una de las nuestras.

A mí me leían sus poemas infantiles, los que se recitaban en actos escolares, los que cuidaban guaguas y adornaban salas de

clase. Esa Gabriela la conocí gracias a mi abuela, que me recitaba “Piececitos de niño” como si fuera oración. Pero esa no era la única Gabriela. Había otra: la que escribía “Eres mía y no lo sabes. / Eres mía y te lo callo” (Mistral 2001). La que deseaba, la que sufría por amor, la que fue borrada por la historia oficial.

Esa Gabriela, la que escondieron, me ha acompañado en el proceso de entenderme. Porque yo también nací con un nombre que no era el mío. Me llamaron Francisco Javier, me pusieron pantalones y me metieron en un colegio lleno de machitos. Me educaron para no llorar, para apretar los dientes, para no amar a quien me gustaba. Y me gritaron maricón antes de que yo siquiera supiera lo que eso quería decir.

Este ensayo es un recorrido por mi historia, por mi cuerpo, por mis violencias y resistencias. Un intento de armar, desde el lenguaje, una genealogía queer que cruce mi vida con la de Mistral. Leeremos juntas, ella y yo, desde el deseo que no se dice, pero igual se escribe. Desde el cuerpo que no encaja, pero insiste. Desde el amor que no se puede tener, pero que se escribe igual.

I. San Bernardo: crecer entre puños y dientes apretados

Nací en San Bernardo, y de primero a octavo básico estuve metida en un colegio de puros hombres. Ahí se respiraba testosteronizada, bravuconadas en los recreos, golpes que eran “tallas”, pellizcos en los pezones, codazos disfrazados de juego. Me criaron en una casa donde las mujeres eran pocas, pero potentes: mi mamá, mis profesoras. Las únicas referencias femeninas que tuve en esos primeros años. Todo el resto eran hombres. Y hombres gritones.

Crecí entre insultos: maricón, flete culiao, huequito. Aprendí a caminar con los hombros hacia adelante, a evitar mirar demasiado tiempo a los otros, a tragarme la voz suave que me salía cuando quería decir algo bonito. Aprendí a temer mi cuerpo. En esos años era como una niña asexual. Me gustaban cosas que no eran “de niño”: el violín, los colores, los gestos. Y eso me lo cobraban caro. Me mentía, me temía.

II. La media y la música: abrir los ojos y los oídos

Recién en la media pude estudiar en un colegio mixto. Recién ahí conocí a las minas. Las mismas que en la básica mis compañeros marginaban con sus chistes retrógrados y misóginos. Las conocí, y me encantaron. Me mostraron que había otras formas de habitar el cuerpo. Con ellas descubrí que no todo era fuerza y competencia. Que también existía la ternura, la ropa colorida, los gestos suaves, las otras corporalidades.

También en octavo básico ingresé a una orquesta juvenil en San Bernardo. Estuve ahí hasta cuarto medio. La directora era una mujer fuerte, distinta, fuera del molde. Mis compañeras también lo eran. Ahí entendí que el arte era otra forma de comunicar, que el silencio —como en la música— también dice cosas. Y yo, que venía enterrando lo que sentía, encontré en ese silencio musical una manera de estar sin que me doliera tanto. Había algo marika, algo queer, en esos silencios compartidos. Ahí empecé a entender que mi diferencia también era promesa. Que habitarme distinto era posible.

III. Trabajo, universidad y los nombres del deseo

Después de salir de cuarto medio trabajé un año en un supermercado Líder. Un espacio hostil, con jefes abusadores y compañeros que repetían la misma masculinidad frágil y violenta del colegio. Era el lugar donde todos asumían que yo era gay, aunque nunca lo hubiera dicho. Siempre la misma pregunta: “¿Y tú tení polola o pololo?” Siempre ese juicio binario, esa necesidad de encasillarme, de definirme. Como si no tener pareja ya fuera una desviación. Como si mi sola forma de estar fuera suficiente para marcarme.

Luego entré a estudiar psicología. En la universidad conocí el psicoanálisis, leí a Freud y Lacan. Entendí que el deseo no es elección consciente, sino una construcción inconsciente que nos habita nos mueve, nos falta. Aprendí sobre el Edipo, la elección

del yo, la castración simbólica. Entendí que yo buscaba figuras que me protegieran de todo eso que siempre me dolía.

Recién a mitad de carrera pude decirle a mi familia y amistades que era gay. Y recién ahí también conocí lo que era una relación afectiva. Pero claro, con un yo tan minorizado, esa relación fue más abandono que abrigo. Mi deseo buscaba cuidado y encontró más violencia. Como diría Freud (1920), lo reprimido retorna, y mi historia me volvió a pegar donde más dolía. En la U conocí a lesbianas, personas no binarias, marikas orgullosas, gente rota y hermosa. Conocí mujeres que salían del canon, que eran odiadas por su potencia, y yo las admiraba. Y también conocí a Gabriela, pero ahora de verdad.

IV. Estallido social y estallido interno: cuando ya no se puede callar

Fue durante el estallido social de octubre del 2019 cuando algo terminó por hacer clic. Yo ya estaba en cuarto año de universidad, con una tesis en mente sobre género, con lecturas queer atravesándome el cuerpo, con Gabriela susurrándome desde sus cartas exiliadas. En la calle, todo era fuego, pancarta, furia, cuerpo. Y adentro mío, también.

La primera persona que me llevó a protestar fue mi mamá, profesora de enseñanza básica en un colegio municipal de San Bernardo. Justamente el mismo colegio en el que yo cursé toda mi enseñanza básica. Íbamos juntas con las ollas, los carteles, el miedo y la rabia. Desde ahí comencé a mirar la protesta como parte de una herencia también.

Empecé a entender que esa rabia no era solo mía. Era colectiva. Era histórica. Como dice Marta Lamas (2000), el cuerpo es un territorio político. Y el mío estaba al borde de un colapso, pero también de una apertura. Gabriela también escribió desde el exilio, desde el margen, desde una tristeza que no podía traducirse en categorías heterosexuales. Su tristeza también era política.

Durante esas semanas de protesta, algo se quebró. Empecé a salir más a la calle, a gritar, a dejar de pedir permiso. Vi banderas marikas, banderas trans, pañuelos verdes y negros, cuerpos bailando con rabia y alegría, como en un voguing mapuche, como una procesión profana del deseo. “Nos quitaron tanto que hasta el miedo se fue”, decían los muros. Y era cierto.

Yo también me quité el miedo. No todo, pero el suficiente para dejar de pedir disculpas. Empecé a criticar más. Entender diferente las verdades que se me habían impuesto. Empecé a hablar en voz alta. A dejar que mi voz afeminada saliera sin corregirme. Empecé a habitar mi cuerpo no como un lugar de castigo, sino como trinchera. Gabriela también lo hizo. Escribía como se podía, como le dejaban, como le dolía. Y su dolor era también placer reprimido. El deseo no se puede matar, solo se esconde. Y cuando se suelta, se vuelve lenguaje, protesta, canción. Se vuelve rabia marika.

El estallido me mostró que mi historia no era individual. Que éramos muchas. Que, si no escribíamos, nos borraban. Que nuestras cuerpos eran archivo, resistencia, performance. Como diría Butler (2005), toda repetición puede devenir subversión. Y nosotras repetimos, sí, pero con *glitter* y sangre. Gabriela escribía desde el margen del canon, como yo escribo desde el margen de la norma. Nos dijeron que no existíamos, pero aquí estamos: en las esquinas, en las pancartas, en las tesis, en los besos públicos, en los poemas que ya no piden permiso para decir “te amo”.

V. Nombrar el deseo: entre la palabra y la revuelta

El estallido me enseñó a no pedir disculpas. A que la rabia era legítima. A que mi historia no era un error individual sino una consecuencia política. Ahí, entre la lacrimógena y la barricada, empecé a darme cuenta de que aceptarme también era un acto de resistencia. Que sacar la voz —aunque fuera temblorosa— también era una forma de pelear. Como dice Preciado (2002), la disidencia sexual no se limita al dormitorio, sino que se extiende a todas las formas de vida. Y yo, marika, queer, sudaca, aprendí

que cada gesto, cada decisión, era política. Salir con crop top, llorar en público, amar sin pedir permiso, estudiar desde el yo, trabajar desde mis disidencias, aceptar mi corporalidad e identidad: todo eso fue y sigue siendo un modo de no morir.

Gabriela también lo sabía. No solo fue exiliada por su deseo, también fue exiliada simbólicamente de la historia oficial. Nos la devolvieron maternizada, dulcificada, despolitizada. Pero ella escribió como quien esconde dinamita en un poema. Como quien sabe que la ternura también puede ser subversiva. Que hay besos que incendian más que las molotov. En sus cartas a Doris, en sus viajes sin retorno, en sus textos más desgarrados, estaba esa rabia suave del amor no permitido. Su exilio no fue solo geográfico: fue identitario. Como muchas de nosotras, tuvo que esconder su deseo para poder sobrevivir. Pero nunca dejó de escribir. Y escribir, en su caso, y estudiar y vivir desde esta perspectiva, en el mío, ha sido una forma de seguir con vida.

Como marika chilena, el lenguaje me ha salvado. Pero también me ha traicionado. ¿Cómo decir lo que duele sin que duela más? ¿Cómo nombrar lo que el mundo insiste en borrar? Como dice Lacan (1966), el deseo es lo que nos constituye, pero también lo que nos falta. Yo habito desde esa falta. Desde esa herida. Y, sin embargo, esa herida puede volverse lengua. Escritura. Manifiesto. Porque el deseo, cuando se nombra, deja de ser pecado y se convierte en poesía. Nombrar el deseo: entre la palabra y la revuelta.

VI. Pandemia, calle y transformación: cuando las plantas también hablan

Después del estallido llegó la pandemia. Una pausa forzada. Una reclusión que nos enfrentó con nosotras mismas. En ese tiempo empecé a vincularme profundamente con el mundo de las plantas. Encontré en ellas otra forma de comunicación, otro tipo de lenguaje. Silencioso, como el de los silencios musicales que ya conocía, pero lleno de significados. Las plantas me enseñaron a cuidar sin pedir respuestas, a crecer hacia la luz, aunque todo alrededor se sintiera hostil.

En paralelo, empecé a trabajar como funcionaria municipal en San Bernardo, en programas con personas en situación de calle. Ahí conocí a muchas disidencias: personas trans, marikas viejas, cuerpos rotos por la exclusión. Mujeres en calle que me hablaban desde su sabiduría sobreviviente. Y fue ahí, entre conversaciones sobre comida, frío y violencia, que algunas comenzaron a nombrarme en femenino. Me decían que me veían más mujer que hombre, que mi forma de estar era otra. Esa percepción desde la calle, desde quienes han sido desechadas por el sistema, fue lo que primero me hizo temblar por dentro. Algo de mí empezaba a encajar, por primera vez.

Mi pareja en ese entonces decía respetar mi identidad, pero nunca usó el lenguaje que yo necesitaba. Esa violencia silenciosa me fue calando hondo. Empecé a entender que no era solo un chico gay, sino que algo más se estaba gestando. Una identidad que no podía seguir encerrada en el binario. En esos tres años en calle también conocí las bases del transfeminismo desde un enfoque de derechos. Participé en un conversatorio con compañeras de Argentina que hablaban desde la rabia y la ternura. Me dijeron que ser cuerpo disidente era también ser territorio en disputa, como lo plantean las teorías decoloniales. Como diría Lohana Berkins, “el travestismo no es una identidad, es una construcción política”. Y yo empezaba a construir la mía.

Pero también vinieron las consecuencias. En ese espacio laboral fui víctima de rumores, mentiras, discursos cargados de odio. Dijeron que alguien me “reventaba espinillas en los genitales”, una imagen grotesca cargada de homofobia y transfobia. Fui patologizada: me diagnosticaron depresión mayor, trastorno afectivo bipolar tipo I, trastorno de personalidad límite. Pero yo decidí no entender esos diagnósticos como cárcel, sino como parte de mi historia disidente. Como dice María Galindo, “el diagnóstico es también una forma de control del sistema sobre nuestras cuerpos indisciplinadas”. Salí de la municipalidad con licencia, escapando más que renunciando. No demandé. Tuve miedo. Prioricé mi paz mental. Me elegí. Y en ese vacío, en ese descanso forzado, recuperé fuerza.

Entré luego a trabajar en un proyecto con niños, niñas y adolescentes. Ahí conocí a otras personas disidentes, incluyendo colegas que, desde su propia experiencia, me dio palabras que yo aún no tenía. Palabras como no binaria. Como ella. Como nosotros. Por fin pude dejar de habitar un traje ajeno. Todo esto, desde la calle hasta la academia, desde las plantas hasta la poesía, desde Gabriela hasta Lohana, ha sido parte de mi tránsito político y emocional. Como decía Gabriela, “Lo que el alma hace por su cuerpo, es lo que el artista hace por su pueblo”. Y yo, cuerpa escritora de márgenes, sigo escribiendo mi pueblo interior. Mi deseo marika. Mi historia florecida en la herida.

Como escribe Preciado (2002) en su Manifiesto contrasexual, “los cuerpos son ficciones políticas que pueden ser hackeadas, transformadas y reapropiadas”. Mi tránsito ha sido ese: un hackeo a la normalidad impuesta, una reapropiación de lo que me dijeron que no podía ser. Gabriela también lo hizo. Escribía desde el exilio, desde los márgenes, desde un deseo que no podía decirse, pero que ardía entre líneas. Como cuando escribió a Doris Dana: “Mi amada... tú eres mía y no sabes cuánto. Te he tenido en mis sueños, y en mis insomnios más largos” (Mistral carta a Doris Dana 1948). Ese deseo contenido, esa ternura disidente, es la misma que habita hoy nuestras cuerpas marikas, nuestras rabias marikas, nuestras políticas raras. Porque como dice Preciado, “hay que construir una política de los raros, una epistemología de las monstluas, una poética de los cuerpos en fuga” (Preciado 2008). Y aquí estamos, escribiendo desde la fuga. Desde la trinchera. Desde el deseo que, por fin, se dice en voz alta.

VIII. Conclusión: Escribirnos para existir

Gabriela escribió en clave, y nosotras también. Desde los márgenes, desde lo raro, desde lo no permitido. Ella susurró, pero dejó las migas para que encontráramos su deseo. Y nosotras hoy gritamos: marika, trans, loca, queer, traba, ella. Como dice Preciado (2020), “No hay transición sin insurrección. No hay

identidad sin ruptura.” Lo mío no es una salida del clóset. Es una revuelta, una insubordinación poética. Escribir este ensayo es también resistir el archivo que nos quiere normalizar.

Porque si no escribimos nuestras historias, nos las borran. Y yo me niego a ser borrada. Como en un poema clandestino, como en una carta que nunca llegó, como una flor en el cemento, este texto es mi forma de decir: aquí estamos, marikas, vivas, floreciendo en nuestras disidencias.

* * *

Obras citadas

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo.”* Paidós, 2005.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, Vol. 1: La voluntad de saber.* Siglo XXI Editores, 1995.
- Galindo, María. *Feminismo bastardo.* Tinta Limón, 2021.
- Lacan, Jacques. *Escritos I.* Siglo XXI Editores, 1984.
- Lamas, Marta. “Cuerpo: Diferencia sexual y género.” *Debate Feminista*, vol. 21, no. 1, 2000, pp. 1–33.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón.* Cuarto Propio, 1995.
- . *Loco afán: Crónicas de sidario.* Anagrama, 1996.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile.* Editorial Andrés Bello, 2001.
- . *Cartas a Doris Dana.* 1948. Archivo Fundación Gabriela Mistral. Consulta indirecta por fuentes secundarias.
- Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual.* Opera Prima, 2002.
- . *Testo yonqui.* Espasa, 2008.
- . *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce.* Anagrama, 2020.
- Sutherland, Juan Pablo. *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile.* Sudamericana, 2001.
- . *Nación marica: Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana.* Los Perros Románticos, 2021.

Mistral no fue madre, fue lesbiana: Archivo, deseo y pedagogías disidentes

Mistral Was Not a mother, she was a lesbian: Archive, desire, and dissident pedagogies

MICHELL MILLÁN BÁEZ

Universidad Central

RESUMEN

Este artículo propone una lectura queer, feminista y situada de Gabriela Mistral, para cuestionar las narrativas patriarcales que han reducido su figura y borrado la potencia disidente de su obra. Desde el archivo, la performatividad y una ética del cuidado queer, se ilumina una Mistral ambigua, afectivamente compleja y ligada a genealogías de resistencia latinoamericana. El diálogo con Casa Particular (1990) y Paris is Burning (1990) amplía esta lectura, situando a Mistral junto a otras corporalidades marginalizadas que crean comunidad desde el deseo y la disidencia. Así, su obra aparece como un archivo vivo que permite imaginar nuevas pedagogías, nuevas memorias y modos de acompañar a quienes habitan los márgenes, especialmente en el contexto del estallido social y los feminismos contemporáneos.

Palabras Clave: Gabriela Mistral, teoría queer, disidencias sexuales latinoamericanas, performatividad de género, maternidad simbólica, deseo y afectividad, cuerpos marginalizados, resistencia cultural.

ABSTRACT

*This article offers a queer, feminist, and situated reading of Gabriela Mistral, challenging the patriarchal narratives that have reduced her figure and erased the dissident force of her work. Through archival approaches, performativity, and a queer ethics of care, the text highlights a Mistral who is ambiguous, affectively complex, and deeply linked to Latin American genealogies of resistance. The dialogue with *Casa Particular* (1990) and *Paris is Burning* (1990) expands this perspective by positioning Mistral alongside other marginalized bodies that build community through desire and dissidence. In this way, her work emerges as a living archive that enables new pedagogies, new memories, and new forms of accompanying those who inhabit the margins—especially in the context of the Chilean social uprising and contemporary feminist movements.*

Key Words: *Gabriela Mistral, queer theory, Latin American sexual dissidence, gender performativity, symbolic motherhood, desire and affect, marginalized bodies, cultural resistance.*

“Yo no tengo soledad.
Es el alma mía como la estrella lejana,
y como el alma mía ninguna tan sola va.”

Gabriela Mistral

Leer a Mistral desde la herida y la memoria

Este ensayo se escribe desde una urgencia política, emocional y situada: la necesidad de recuperar a Gabriela Mistral desde una lectura que abraza la ternura, el archivo y el deseo queer. Como bien lo señala Judith Butler, “no hay cuerpo sin historia,” y esa historia, las que se cuentan y las que se silencian conforman también la materia de nuestros cuerpos y escrituras. Mi mirada como mujer, psicóloga feminista y lectora latinoamericana me impulsa a abrir su figura desde los márgenes y preguntarme:

¿qué otras Mistrales han querido borrar? ¿Qué amores, qué duelos, qué potencias hay en sus silencios?

Desde siempre he sentido que su figura ha sido distorsionada por el canon patriarcal, y este ensayo es un gesto de reparación, de amor y también de resistencia. Quise acercarme a Mistral no desde la solemnidad obligada, sino desde la ternura, el archivo, el deseo y la desobediencia. Esta es también una forma de hacer visible mi propia voz en el recorrido académico, donde muchas veces sentimos que debemos escribir como si no estuviéramos ahí. Pero sí estoy: pienso y escribo desde un lugar encarnado, desde una memoria que no se separa de lo que aprende, siente y transforma. Gabriela Mistral, para mí, no es solo una poeta consagrada, sino una presencia callada y profundamente incómoda para el canon. Su escritura y sus silencios revelan zonas de fricción afectiva y política, abriendo caminos para pensar las sexualidades no normadas desde un lugar más encarnado y crítico.

**El cuerpo que incomoda: ambigüedad,
deseo y afectos radicales**

Judith Butler (2005), quien entiende el cuerpo como un efecto materializado por normas discursivas. Estas normas producen identidades que definen qué cuerpos “importan” y cuáles quedan fuera del umbral de lo vivible. La performatividad, en este marco, no es una actuación voluntaria, sino una reiteración de discursos hegemónicos. Esta noción permite leer a Gabriela Mistral como una figura performativa que resiste la normatividad, traen su obra como en su identidad pública.

Desde la potencia del pensamiento queer como lente radical de las sexualidades desplazadas, Mistral se vuelve una clave para explorar la tensión entre lo visible y lo enterrado en la memoria. Como señala Beatriz Preciado (2002), lo contrasexual es también una forma de disidencia que desarma las estructuras normativas. Leer a Mistral desde esta trinchera contrasexual permite rearticular su imagen más allá de los dispositivos que la han moldeado como figura dócil del Estado o nación.

Iris Hernández ha planteado que “la teoría queer en América Latina no puede desligarse de los cuerpos concretos que encarnan la marginalidad.” (2022) Esta afirmación permite pensar a Mistral no solo como símbolo, sino como cuerpo atravesado por el dolor, la exclusión y el deseo silenciado. Sus decisiones estéticas y vitales como lo fueron su ambigüedad en el vestir, su tono grave, su maternidad simbólica, estas son expresiones encarnadas de resistencia. En esta línea, su forma de habitar la feminidad trasciende lo estilístico: es una repetición que fractura las normas de género, una escenificación que subvierte desde el silencio. Tal como plantea Butler (2005), la performatividad no imita un original, sino que lo subvierte, lo descompone. En Mistral, esta subversión se manifiesta en sus silencios, en su forma de estar y no estar, en la constante puesta en escena de una feminidad ininteligible para su tiempo, pero profundamente poderosa. Su cuerpo, su voz, su vestimenta y sus vínculos afectivos componen una performance que cuestiona las reglas de inteligibilidad del género, revelando lo queer no como identidad, sino como fuerza política.

En el poema “Yo no tengo soledad”, Mistral enuncia un aislamiento que no es melancólico sino constitutivo. “Es el alma mía como la estrella lejana, / y como el alma mía ninguna tan sola va.” Esta soledad —que no es carencia sino afirmación— puede leerse como una metáfora del disenso sexual, del no pertenecer a lo que se espera de una mujer de su época. Su uso del alma como espacio inalcanzable sugiere una identidad que se preserva, que se resguarda del mandato normativo. Desde una lectura queer, este poema no solo expresa un duelo íntimo, sino una performatividad afectiva que subvierte el deber ser heterosexual, maternal y dócil que el Estado quiso imponerle. Esa “estrella lejana” no es soledad en sentido negativo, sino un lugar donde imaginar otros modos de ser y amar, una disidencia luminosa.

Afectos que arden: vínculos disidentes y corporalidades en resistencia

Mistral construye su imagen desde una performatividad ambigua, lo que compone una figura que desafía los parámetros establecidos. Esta disidencia silenciosa, al igual que la de las travestis de *Casa Particular* (Camiroaga 1990) o las performers de *Paris is Burning* (Livingston 1990), permite trazar una genealogía común de cuerpos que resisten desde el margen. En el documental *Casa Particular*, la ternura y la precariedad conviven con la valentía de mostrarse, de habitar el deseo y el cuerpo sin pedir permiso. Esta representación de lo travesti en la intimidad y lo doméstico dialoga con Mistral como figura de deseo no normativo, como cuerpo que transita márgenes y que incomoda desde su sobriedad. Proponer una lectura local de *Casa Particular* implica situarse en el contexto de la postdictadura chilena, donde las violencias estructurales hacia las disidencias sexuales persistían con fuerza. La estética de lo íntimo, lo popular y lo marginal encarna una resistencia que no necesita grandes gestos, sino que se articula en el acto mismo de mostrarse. Camiroaga no solo documenta, sino que construye una poética visual donde los cuerpos travestis reclaman su lugar en la historia, al igual que Mistral lo hizo con su escritura.

En *Paris is Burning*, por su parte, la noción de filiación simbólica se materializa en las casas: estructuras afectivas que reemplazan a las familias de origen, y que ofrecen contención, reconocimiento y pertenencia. La performatividad de género en los *voguing* no es sólo una teatralización, sino una estrategia de sobrevivencia, una afirmación vital frente al rechazo social. Estas redes afectivas disidentes permiten imaginar a Mistral como cuidadora queer, tejedora de vínculos intensos más allá de la sangre y significativos con otros, especialmente con Doris Dana. Esta maternidad queer subvierte los modelos normativos de familia, y sugiere que la filiación también puede construirse desde el deseo, el afecto y la palabra compartida.

Los insultos “maricón”, “loca”, “machorra” han sido históricamente utilizados para excluir, pero también se han resignificado desde el activismo como formas de reapropiación política. Lemebel lo sabía bien: en su escritura los insultos se vuelven emblemas. Como señala Sutherland (2021), “la literatura disidente en América Latina no sólo denuncia, también inventa nuevas formas de vida.” Mistral, desde su ternura herida, también inventa nuevas formas de vida. Sus silencios, su duelo, su negativa a explicar sus afectos, son formas de desobediencia. En esta línea, el insulto y la apropiación política desde el activismo presente en marchas, performances y revueltas callejeras se articulan como herramientas de resistencia queer. Asimismo, el debate sobre identidades y representación se vuelve fundamental: ¿cómo se inscriben los cuerpos disidentes en los textos, en las políticas, en las narrativas oficiales? La obra de Mistral, releída desde estos marcos, permite realizar una lectura crítica de las disidencias sexuales, visibilizando lo que ha sido sistemáticamente borrado o deslegitimado.

Desde la teoría queer y los estudios de archivo, el trabajo de autoras como Macarena García Moggia y Claudia Zapata permite abrir nuevas dimensiones sobre Mistral. Zapata (2019) enfatiza la necesidad de descentrar la imagen marmórea que ha sido construida sobre ella, para pensarla como figura subversiva. García Moggia, por su parte, aborda su escritura desde la ternura como gesto político, una ternura que no es blanda, sino radical. Ambas autoras proponen una lectura de Mistral desde los márgenes, desde una estética del cuidado queer.

Esta resignificación también se encuentra en las acciones performáticas de Las Yeguas del Apocalipsis, colectivo fundado por Pedro Lemebel y Francisco Casas en los años 80 en Chile. Su irrupción en espacios institucionales, el uso del cuerpo como texto político y la erotización de símbolos patrios operan como formas de denuncia y reapropiación estética y política. Esta estrategia de performance crítica puede ser leída en paralelo con la forma en que Mistral construyó su figura pública, resistiendo también desde la puesta en escena de su cuerpo, desde la elección de sus palabras, desde el lugar que decidió ocupar en la historia.

A partir de esta intersección entre archivo, deseo y performatividad, se torna relevante ampliar el análisis hacia los efectos de la imagen pública de Gabriela Mistral, no sólo como poeta institucionalizada, sino como una figura desplazada por el discurso patriarcal oficial. Su reconocimiento internacional contrasta con el vaciamiento afectivo de su representación nacional, transformada en símbolo maternal y desexualizado. Desde la lectura feminista, este vaciamiento debe ser interpelado. ¿Por qué nos incomoda pensar en una Mistral deseante, compleja, contradictoria? ¿Qué implica asumir que su soledad no era carencia, sino disidencia?

En el contexto del estallido social chileno y de los feminismos latinoamericanos contemporáneos, resurgen las voces que reclaman a Mistral como figura insurgente. En las paredes de las ciudades, en los lienzos de las marchas, en los fanzines de resistencia, aparece reescrita con afecto y rebeldía. “Mistral no fue madre, fue lesbiana”, decía un cartel que vi en una marcha. Esa reapropiación callejera funciona también como insulto resignificado, como memoria revuelta. Tal como ocurre con las performances de las Yeguas del Apocalipsis o las coplas populares recogidas por Diego Muñoz (1972), el insulto se transforma en poética combativa, en territorio desde donde se puede pensar un archivo queer latinoamericano.

Esta resignificación también se lee en la literatura de Pedro Lemebel y en la poesía de Perlongher. Ambos insisten en la palabra como trinchera, en el cuerpo como archivo. Lemebel escribe con heridas abiertas, con una lengua filosa que mezcla ternura y rabia. Su escritura, como la de Mistral, no busca encajar, sino resistir. En *La esquina es mi corazón y Loco afán*, Lemebel construye escenas donde el deseo marica es resistencia encarnada, donde la marginalidad se vuelve estética y política. Perlongher, por su parte, con su análisis de la prostitución masculina, denuncia las violencias del mercado y la moral, pero también recupera la potencia subversiva del cuerpo disidente. Esos cuerpos como el de Mistral no sólo habitan los márgenes, los escriben.

Mistral no admite una única lectura. En sus cartas, poemas y prosas convive una pluralidad que tensiona los límites entre lo íntimo y lo político. Su maternidad simbólica no es sólo cuidado, es también gesto político: acoger sin juzgar, amar sin condiciones, materner sin engendrar. Esa maternidad queer dialoga con las casas ball de *Paris is Burning*, donde las figuras maternas (a menudo travestis, personas trans o homosexuales) sostienen comunidades vulnerables. En ambas aparece una ética del cuidado que desafía la norma: cuidar no como mandato biológico, sino como acto radical.

Desde esta perspectiva, también se puede pensar en cómo los textos de Mistral se leen hoy desde una dimensión más democrática. En talleres literarios, en aulas escolares, en grupos de lectura feministas, su obra se revisita con otras preguntas. ¿Qué dice su escritura sobre el duelo, el deseo, el exilio? ¿Cómo puede ser una herramienta para acompañar procesos subjetivos queer? Esta lectura situada y afectiva permite usar sus palabras como refugio, como espejo, como semilla.

La potencia política de estos análisis no reside solo en lo teórico, sino en su capacidad de transformar prácticas concretas. En mi trabajo clínico y formativo, invitar a leer a Mistral desde esta perspectiva ha abierto caminos de identificación y resistencia en personas jóvenes, en sujetos no heteronormados, en quienes han sentido que no tienen palabras para nombrarse. Encontrar en ella una aliada improbable ha sido un gesto de acompañamiento simbólico que marca un antes y un después en el proceso de subjetivación.

Mistral como voz indócil en la historia

Finalmente, integrar a Mistral en una genealogía de resistencia queer latinoamericana nos obliga también a revisar el canon, los archivos, las políticas públicas. ¿Quiénes han sido nombrados y quiénes han sido silenciados? ¿Qué cuerpos se han vuelto legibles y cuáles han quedado fuera del campo de lo reconocible?

Proponer una lectura queer de Mistral es apostar por una pedagogía disidente, por una escritura encarnada, por una ética afectiva que permita narrar otras historias, otros cuerpos, otras ternuras.

Este ensayo es una carta, una trinchera, una memoria. Escribir a Mistral desde lo queer es permitirnos mirar con otros ojos, es abrir el archivo para dejar que, entre el aire, el deseo, la ternura. Es recordar que cada silencio también es un grito, y que leerla es también leer nuestras propias heridas. Leer a Mistral es también leernos a nosotras. Es recordar que la palabra es un cuerpo, y que los cuerpos, cuando aman, también escriben historia.

Como escribe María Lugones, “resistir no es solamente oponerse, sino también imaginar y construir otra forma de vida”. Esa forma de vida, que ya late en las palabras de Mistral, nos convoca a escribirnos desde lo que falta, desde lo que arde, desde lo que nos une en lo frágil y lo potente. Que su archivo sea también nuestro. Que la ternura, el deseo y el margen no sean sólo lugares de exclusión, sino de posibilidad radical.

En definitiva, leer a Gabriela Mistral desde una mirada queer, feminista y latinoamericana no es solo un gesto interpretativo: es una apuesta política por abrir los archivos, habitar las fisuras y sostener los silencios con dignidad. En un presente donde los discursos de odio se reconfiguran y los cuerpos disidentes siguen siendo expulsados, volver a Mistral es también construir una pedagogía del afecto y de la desobediencia. Esta lectura no busca clausurar su figura, sino expandirla, dejar que su voz como eco y herida siga vibrando en las prácticas culturales, las aulas, las calles, los cuidados. Porque como decía Lemebel, “no soy la que soy sin memoria,” y en ese archivo encarnado, Gabriela Mistral sigue siendo una compañera incómoda, tierna y necesaria.

Leer a Gabriela Mistral desde lo queer no es solo una relectura crítica de su figura histórica; es un gesto de ternura política y una apuesta radical por abrir los archivos disidentes. Es situarse junto a ella, no desde el mármol ni desde la solemnidad patriótica, sino desde el temblor, desde la caricia que incomoda, desde el deseo que no encaja en las categorías normativas. Su voz, tantas

veces domesticada por el canon, se vuelve aquí eco incómodo, archivo vivo, latido ancestral.

Esta relectura no busca completarla ni traducirla, sino acompañarla. Porque en sus silencios en sus afectos ocultos, en su estética sobria, en su maternidad simbólica late una potencia queer que permite pensar otros vínculos, otras pedagogías, otros modos de habitar el cuerpo y la palabra. En un presente donde las violencias hacia las disidencias sexuales se reconfiguran con nuevos ropajes, volver a Mistral es también preguntarse cómo resistir con afecto, cómo habitar el dolor con dignidad, cómo escribir con los cuerpos que aún no han sido reconocidos.

En esta lectura situada, Gabriela Mistral no es la madre de la patria, sino la hermana de lo excluido. Su ternura no es sumisión, es estrategia afectiva. Su maternidad no es biológica, es subversiva. Su silencio no es vacío, es grito contenido. Así, se inscribe en una genealogía compartida con los cuerpos que transitan el borde: las travestis de *Casa Particular*, les hijes simbólicos de las casas en *Paris is Burning*, las voces maricas de Lamebel, las crónicas sensuales y desobedientes de Perlongher. En cada uno de ellos, como en Mistral, hay un deseo de vivir pese al dolor, de resistir desde la belleza rota, de inventar lenguajes cuando los oficiales ya no alcanzan.

Esta es también una apuesta por una pedagogía disidente: una forma de enseñar y leer que no se separa del cuerpo ni de la emoción, que abraza el archivo como lugar de duelo, pero también de siembra. En las aulas, en los talleres, en los espacios terapéuticos, leer a Mistral desde lo queer puede ser un gesto reparador, una forma de acompañar a quienes no han sido nombrados en los discursos oficiales. Su ternura herida puede convertirse en un espejo, en una llave, en un refugio simbólico para sujetos que han aprendido a esconder su deseo por miedo, por vergüenza o por supervivencia.

Como bien lo escribió Audre Lorde, “las herramientas del amo nunca dismantelarán la casa del amo.” (1984 111) Y quizás, con palabras como las de Mistral cargadas de ambigüedad, de deseo inconfesado, de amor sin norma podamos empezar a

construir otras casas: casas con ventanas abiertas, con muros hechos de papel, con abrazos como cimientos. Porque resistir no es solo oponerse, sino también imaginar y habitar mundos nuevos, posibles, afectivos.

En definitiva, este ensayo no es solo una lectura crítica: es una carta, una trinchera, una memoria afectiva escrita desde el margen. Porque como decía Lemebel, no somos sin memoria. Y en ese archivo encarnado, Gabriela Mistral sigue siendo una compañera incómoda, potente y luminosa.

* * *

Obras citadas

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós, 2005.
- Camiroaga, Gloria, directora. *Casa particular*. Documental, 1990.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, 1995.
- García Moggia, María. "Gabriela Mistral y lo político de la ternura." *Nomadías: Revista Crítica de Estudios Culturales Latinoamericanos*, no. 30, 2020, pp. 12–29.
- Hernández, Iris. *Archivos de la disidencia: Cuerpos, memorias y escrituras en América Latina*. Editorial Dislocadas, 2022.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Cuarto Propio, 1995.
- . *Loco afán: Crónicas de sidario*. Anagrama, 1996.
- Livingston, Jennie, directora. *Paris Is Burning*. Off White Productions, 1990. Documental.
- Lorde, Audre. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House." *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, 1984, pp. 110–113.
- Mistral, Gabriela. *Tala*. Editorial Sur, 1938.
- Muñoz, Dióscoro. *Poesía popular chilena*. Quimantú, 1972.
- Perlongher, Néstor. *Prostitución masculina*. Ediciones de la Urraca, 1993.
- Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Opera Prima, 2002.
- Sutherland, Juan Pablo. *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Sudamericana, 2001.
- . *Nación marica: Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana*. Los Perros Románticos, 2021.
- Zapata, Claudia. *Mistral: Desobediencia, ternura y archivo*. Archivo Fugitiva, 2019.



Retrato, 1923.

Autor desconocido. Fotografía de dominio público.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69686.html>

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=136542191>

© Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. - Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores

Acción didáctica en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral: Análisis diálogo entre el niño y la mama y una enseñanza basada en el conocimiento del territorio presente en poema "Huerta" de *Poema de Chile*

Didactic Action in Gabriela Mistral's *Poema de Chile*: Analysis of the Dialogue between the Child and the Mama and Teaching Based on Knowledge of the Territory Present in the Poem "Huerta" from *Poema de Chile*

CATALINA OSSANDÓN BARRUETO

Profesora de Castellano, UMCE.
Cursa el Magister en Didáctica de la Universidad de Chile

RESUMEN

Este trabajo explora las nociones didácticas presentes en la obra de Gabriela Mistral, centrándose en particular en el diálogo entre la "mama" y el niño indígena en Poema de Chile y en el poema "Huerta". Se analiza la figura de Mistral como una educadora crítica y en constante evolución, cuyas ideas sobre la escuela y la pedagogía reflejan sus propias contradicciones. Se propone que su obra poética, especialmente la póstuma Poema de Chile, es un macrotexto pedagógico que promueve un aprendizaje situado, la conexión con la naturaleza y el papel de la maestra como guía. El análisis del poema "Huerta" ilustra cómo la figura de la "mama" transmite al niño

indígena un conocimiento ancestral y espiritual a través del diálogo, la ternura y la experiencia directa con el territorio. Se concluye que la visión pedagógica de Mistral, anclada en la cultura local y en la formación integral del ser humano, se presenta como una alternativa a los modelos educativos tradicionales y deshumanizados.

Palabras Clave: *Gabriela Mistral, Didáctica, Poema de Chile, Aprendizaje situado.*

ABSTRACT

This paper explores the didactic notions present in the work of Gabriela Mistral, focusing specifically on the dialogue between the "mama" and the indigenous child in Poema de Chile and the poem "Huerta". It analyzes Mistral as a critical and constantly evolving educator whose ideas about schooling and pedagogy reflect her own contradictions. It is argued that her poetic work, especially the posthumous Poema de Chile, is a pedagogical macrotext that promotes situated learning, connection with nature, and the role of the teacher as a guide. The analysis of the poem "Huerta" illustrates how the "mama" figure transmits ancestral and spiritual knowledge to the indigenous child through dialogue, tenderness, and direct experience with the land. It is concluded that Mistral's pedagogical vision, anchored in local culture and the holistic formation of the human being, is presented as an alternative to traditional, dehumanizing educational models.

Keywords: *Gabriela Mistral, Didactics, Poema de Chile, Situated learning.*

*Tan chica, mama, y sin árboles.
¿Qué haces ahí, mira y mira?
Esa vieja planta todo.
Por vieja, tendrá manías.*

Introducción

La figura de Gabriela Mistral se erige como un faro en la literatura y la educación latinoamericanas. Su obra ha sido objeto de numerosos análisis y estudios, Mistral fue una educadora comprometida y crítica que demostró a través de sus propias contradicciones y evoluciones pedagógicas, mostrando su contaste reflexión sobre el objetivo y lugar de la escuela en la sociedad.

Este trabajo se propone explorar las nociones didácticas que se pueden encontrar en los poemas de la autora, centrándose en particular en la acción didáctico presente en *Poema de Chile* y el poema “Huerta”, observando ciertas implicancias y visiones que aparecen en los versos tales como: el rol del figura del maestro, el aprendizaje situado y la conexión con la naturaleza.

Contradicciones y evolución del pensamiento pedagógico-didáctico

No es novedad entrelazar a Gabriela Mistral con la educación en Chile; no solo por su calidad de maestra, sino por ser de las autoras clásicas que se trabaja en la escuela y que siempre se reconoce su obra y carrera por los reconocimientos que obtuvo internacionalmente. No obstante, esta autora está marcada por sus contradicciones, ella misma cambió sus perspectivas muchas veces, mostrando lo dinámico que somos y las constantes evoluciones que puede vivenciar. Estos cambios y contradicciones también se hacen presentes en sus percepciones pedagógicas y didácticas, por lo que, frente a esta complejidad, nace la necesidad de ver la poesía de Mistral de manera fragmentada e ir retozando sus concepciones contradictorias entre sí, así como

sus nociones didácticas que están implícitas en su poética. Como dice la escritora y ensayista Lina Meruane:

Hay muchas mistrales en la obra de Mistral, muchas voces, y por lo mismo, una selección hecha por otra persona podría haber sido radicalmente distinta. Más que redescubrir a la Mistral todavía hay que descubrirla, leerla transversalmente; pienso que estamos en deuda con ella, nos hemos quedado con unos pocos poemas sueltos” (Meruane 2018).

Y no yerra la autora al decir que hay que seguir leyendo a Gabriela porque mucho nos queda por descubrir, además de que existen distintas versiones de ella que se pueden encontrar en sus escritos, versiones de ella que chocan y/o se oponen entre sí. Baeza (2019) aborda el pensamiento pedagógico de Gabriela Mistral posterior a 1925, año en que la autora regresó a Chile, luego de su jubilación como maestra, donde se va produciendo progresivamente un distanciamiento y un escepticismo en sus propias ideas sobre la función educativa de la escuela:

Su salida del sistema escolar e ingreso en el mundo diplomático marcan en esta época un cambio en su lugar enunciativo. Su labor educacional sobrepasa el interés de un estado particular y se proyecta sobre el problema pedagógico en un sentido global. Allí, la educación de la infancia revela claramente la parcialidad del Estado (Baeza 2019 4).

Al inicio de su carrera, Mistral abogaba por la escuela como un medio para que los sectores populares, especialmente las mujeres, pudieran acceder a la educación y mejorar sus vidas: “Enseñar siempre: en el patio y en la calle como en la sala de clase. Enseñar con la actitud, el gesto y la palabra” (Mistral 1923). Luego, con el paso de los años, la poeta se volvió crítica del sistema educativo estatal, considerándolo deshumanizador y al servicio de intereses particulares, denunciando la masificación de las escuelas, la falta de atención a las necesidades individuales de los estudiantes y la alienación de los docentes. Frente a estas limitaciones del sistema educativo formal, Mistral propuso una

educación más personalizada, basada en la experiencia y conectada con las raíces culturales de los estudiantes, una educación que fomentara la autonomía, la creatividad y el pensamiento crítico.

En su texto *El niño y su imaginación*, Mistral cuestiona también el papel de las y los docentes, considerando asesinos de la imaginación utilizando la metáfora de que son los “Herodes de la imaginación”, pues la búsqueda de la razón y el juicio se convierten en un dogma que sofoca la creatividad y la originalidad del pensamiento infantil. También considera que se impone una literatura homogénea, que aleja a las infancias de su capacidad de crear y narrar: “El niño entra sin saberlo en un mundo curioso que le van a injertar en el seso a lo largo de infancia y adolescencia: el de la literatura cursilona, complacencia y naturaleza de normalistas” (Mistral 371). En este contexto, Mistral cuestiona el modelo de educación que la caracterizó en algún momento de su trayectoria. La autora continúa en su cuestionamiento a los maestros, señalando que estos desvalorizan las narraciones propias de los niños, la escuela despoja a los niños de su patrimonio cultural y de una herramienta fundamental para su formación situada en su propias vivencias: “El niño, hasta el más infeliz, llega a la escuela trayendo su mitología, un puñado chiquito de fábulas recibidas unas en la falda de una madre contadora, otras de boca de la vecindad, las más pasadas de la mano a la mano por compañeros”. (Mistral 368)

Como mencionamos, la presente reflexión busca analizar la concepción didáctica de Gabriela Mistral respecto a una educación espiritual y la didáctica situada, teniendo como protagonista a un niño indígena, quien se forma como sujeto a partir de la conexión con el territorio que habita, por medio del diálogo presente en el poema “Huerta” de su obra póstuma *Poema de Chile*.

Enseñanzas para el niño indio en *Poema de Chile*

Poema de Chile corresponde a una publicación póstuma de la obra de Gabriela Mistral, publicada en 1967, veinte años después de la muerte de Mistral, gracias a la recopilación de Doris Dana. En el prólogo, la íntima compañera de Mistral señala que es una obra inconclusa en la que la autora había trabajado más de 20 años en escribir sobre su tierra natal. Mistral no dejó una estructura definida, por lo que Dana tuvo que tomar decisiones sobre el orden de los poemas, considerando aspectos geográficos, temporales y temáticos.

El poemario, debido a su extensión y complejidad, posee distintas interpretaciones, se encuentran en él historias, elementos de la cultura popular y la mitología que la autora aprecia en su territorio, generando reflexión sobre la identidad, la historia, la naturaleza y la espiritualidad.

Carrasco (2000) realiza un recorrido por las distintas lecturas que se encuentran en *Poema de Chile*, la de la misma Doris Dana, quien ve la obra como un viaje emocional de los recuerdos de Gabriela como un intento de reconectarse con la tierra, enfatizando el carácter personal y nostálgico de los poemas:

Para Doris Dana, su editora, este libro de Mistral es fundamentalmente la expresión del recuerdo de su patria, en los últimos veinte años de su vida, evocación complementada con toda clase de informaciones, escritas y orales, solicitadas o halladas por azar, motivada por el afán de penetrar el ser mismo de la historia natural de Chile y de todos los problemas de su tierra; no afán literario, sino necesidad vital, según la curiosa dicotomía de Dana. Esta comprensión es, sin duda, válida, pero insuficiente, y ha sido criticada" (Carrasco 2000 1).

Carrasco expone que *Poema de Chile* es un macrotexto pedagógico, pues refiere que la autora mostraba una preferencia por construir conjuntos temáticos y discursivos en sus obras, donde todo posee un tema común no fragmentario. Desde esto, la estructura narrativa y descriptiva poseían una intención pedagógica, pues su estructura narrativa y descriptiva buscaba enseñar la

naturaleza, la cultura y la historia de Chile, a través de distintos diálogos y acciones didácticas que protagonizan los personajes de la mama y el niño indígena, donde esta lo guía para que conozca su tierra y aprenda a vivir. Esta motivación didáctica, estaba siendo influenciada por la Escuela Nueva, la cual promueve una educación activa y en contacto con la realidad, siendo desde esta perspectiva, una clase integrada de las distintas disciplinas, donde la educación se hace a partir del contacto con las cosas mismas, donde el sujeto en formación que aprende por sí mismo y el rol del docente no impone, sino que enfrenta y hace participar al niño en situaciones dinámicas de aprendizaje (Carrasco 2000 6-7).

Poema de Chile es una especie de unidad didáctica informada por los principios de la Escuela Nueva, es decir, una educación activa, ni libresca ni rígida, sino en y para la vida, que ella conocía y apreciaba [...] Por eso, su enseñanza no es un conjunto de contenidos, sino más bien de un modo de caminar por la tierra propia, un modo de caminar tocando, mirando, oliendo, amando la naturaleza, las cosas, las personas humildes. Y si caminar es vivir, educar es enseñar una forma de vivir (Carrasco 2000 6).

Por otro lado, es importante destacar que la enseñanza dirigida hacia un niño indio tampoco es azarosa, pues pone en discusión la importancia de la didáctica enfocada en el sujeto. En el poema *El niño indio*, la hablante se encuentra con este infante: “De entre picos y linternas, viene un bultito trigueño”, y realiza con él el recorrido por el territorio chileno, la mama centra su enseñanza en un contexto situado, en este caso, un niño indígena conoce y aprenda de su propia tierra, pero a través de su experiencia, sentidos y corporalidad: Baila el indio huesos duros con mis mestizos de deshechos. / Ríe para que ellos rían, salta, vocea a los cielos. (“El niño indio” 35) El niño indígena representa, en primer lugar, la mezcla originaria y latina que ha sido desvalorizada al decir “mestizo de desechos”, sin embargo, también representa la vitalidad y alegría del descubrimiento, la cual es contagiosa y muestra la unidad que se genera a través del

juego en la infancia; la infancia es pura y no genera desconexión con el otro y su entorno, siendo entonces el niño una especie de resistencia y vitalidad de los pueblos originarios “ríe para que ellos rían”. También se puede apreciar al momento de decir “vocear los cielos”, que la hablante incentiva al niño no solo a jugar, sino también a buscar algo que conecte con su espíritu.

Mistral busca orientar la educación de una forma liberadora y es por eso que el personaje de La mama acompaña en el recorrido al niño para que este pueda conectar con su propio territorio y encontrarse en él de manera libre, feliz y “llena de gracia”, tal cual se ve en el siguiente fragmento del poema “A dónde es que tú me llevas”:

-Te voy llevando a lugar
donde al mirarte la cara
no te digan como nombre
lo de “indio pata rajada”,
sino que te den parcela
muy medida y muy contada.
Porque al fin ya va llegando
para la gente que labra
la hora de recibir
con la diestra y con el alma.
Ya camina, ya se acerca,
feliz y llena de gracia. (264).

Enseñanza y traspaso del vínculo con el territorio

Tal como decía en su texto La imaginación del Niño, Mistral considera que las narraciones de los infantes provienen de los mitos que han escuchado de sus madres, es decir, de la figura femenina y que desde ahí él aprende y genera conocimiento, por eso menciona que estas historias deben ser escuchada, fomentando la creatividad y no derribarlas mediante una homogeneización.

Mistral defendía los principios de una educación centrada en el desarrollo del espíritu, en su texto Espiritualizar la escuela, sugiere un modelo de educación basado en el fomento de la

espiritualidad, la sensibilidad y la conexión. Mistral distingue entre modelos educativos: uno intelectualista y otro espiritual. Considerando al primero como excesivamente racional y que no prioriza el desarrollo integral del sujeto, sino solamente la transmisión de “conocimiento”. Por el contrario, el modelo espiritual busca el desarrollo de cualidades humanas más profundas, relacionadas al descubrimiento a través de los sentidos y reconocimiento y conexión con el entorno.

Esta noción de espiritualidad en Gabriela Mistral —al menos en este contexto— no tiene necesariamente de carácter religioso, sino que se caracteriza por ser una dimensión existencial sobre la búsqueda del sentido a través del reconocimiento y conexión con lo que nos rodea: “Vamos a desentendernos de la empalagosa polémica sobre el espíritu. Vamos a desentendernos también de los pedagogos profesionales para enfrentar este verbo también temible de “espiritualizar” (Mistral 1932). La poesía mistraliana realiza un recorrido por diferentes experiencias asociadas a los distintos paisajes con los que va conectando. Esto se logra visualizar a través del recorrido por el territorio que se expone en *Poema de Chile*, mostrando su reconocimiento y conexión con el territorio que habita, conexión que la mama quiere transmitir al niño indígena.

Conocimiento ancestral y espiritual en poema Huerta

“Huerta” corresponde al texto n°40 de *Poema de Chile*, y en él se muestra un acto didáctico donde la mama dialoga con el niño indígena sobre la importancia del conocimiento ancestral y que se ha traspasado a través de las generaciones. La mama busca inculcar la valoración por el territorio a través del reconocimiento a las diferentes especies de flores y hierbas que se encuentran en esta huerta. La mama no permite que el niño pase desapercibido ante lo que aparece a su alrededor, invitando a apreciar y a diferenciar las especies: “Niño, tú pasas de largo / por la huerta de Lucía, / aunque te paras, a veces, / por cualquiera nadería”.

(112) El niño, con buen infante que está aprendiendo a conectar con su entorno le responde que no ve ninguna diferencia : “¿Qué le miras a esa mata? / Es cualquier pasto. ¡Camina!” o “Tan chica, mama, y sin árboles.” Frente a estos dichos, la mama se sorprende y le busca transmitir un conocimiento, pero no un conocimiento vacío, sino que busca transmitirle un sentido y conexión con su entorno, esto lo hace también desde la ternura “Tontito mío. Es la albahaca. / ¡Qué buena ¡Dios la bendiga!” Luego, la mama comienza a exponer sobre el conocimiento ancestral, mencionando lo que su madre y el conocimiento que transmitió al respecto: “Le oí decir a mi madre / que la quería y plantaba / y la bebía en tisana, / le oí decir que alivia / el corazón, y eran ciertas / las cosas que ella nos contaba.” (112) Es importante destacar la diferencia entre la expresión mama y el vocablo mamá, pues en la actualidad el que se clasifica como “culto formal” es mamá, en cambio la expresión mama, se asocia a un lenguaje más popular y rural.

Posteriormente, la mama retoma su reflexión respecto a su conocimiento como huertera transmitido entre generaciones. La mama, le explica todo con dulzura al niño, mostrando la importancia del vínculo en el encuentro didáctico que se genera a través del diálogo: “—Chiquito, yo fui huertera. / Este amor me dio la mama. / Nos íbamos por el campo / por frutas o hierbas que sanan / Yo le preguntaba andando / por árboles y por matas. (113) La mama finaliza su intervención, buscando transmitir al niño la importancia de la vinculación con el territorio que lo rodea: “Esta Patria que nos dieron”, en general en el poemario, pero mostrando en estos versos de Huerta: Le agradecía la lluvia, / el buen sol, la trebolada, / la lluvia, la nieve, el viento / norte que nos trae el agua. / Le agradecía los pájaros, / la piedra en que descansaba, / y el regreso del buen tiempo. / Todo lo llamaba gracia.” (114) La mama le comenta al niño, a través de su experiencia y sus aprendizaje lo importante del reconocimiento de su entorno, al agua, la lluvia, a los pájaros, mostrando que todo tiene su función e importancia dentro de la vida, inclusive la piedra que la que descansaba el pájaro, los diferentes climas.

El poema nos sumerge en una profunda reflexión sobre la conexión con la naturaleza a través de este encuentro entre la mamá y el niño, exponiendo la importancia de una enseñanza a través de la ternura, la memoria y la trascendencia, del aprendizaje que se transmite generación tras generación, porque algo que se debe mantener y cultivar es la valorización del territorio.

Finalmente, la acción didáctica que se puede apreciar en este poema de Mistral nos muestra la importancia de que el sujeto en formación, en este caso el niño, quien se muestra como curioso e inquieto, busque comprender el mundo que lo rodea, pues es un sujeto que está situado en su territorio, con un aprendizaje que busque vincularlo y reconocer lo que lo rodea. La huerta en la que los personajes están presentes se convierte en un lugar de memoria, donde se conservan los recuerdos y las tradiciones familiares, donde se preservan las raíces y se cultiva un profundo respeto por el mundo natural.

Conclusiones

La obra poética de Gabriela Mistral, particularmente en *Poema de Chile*, revela una compleja y rica visión pedagógica que muestra una evolución a lo largo de su vida. Sin embargo, más allá de las contradicciones, subyace una constante preocupación por la formación integral de los sujetos y sujetas, la conexión con la naturaleza y la importancia de la cultura local. Esto se muestra por medio de la figura de la “mamá” en *Poema de Chile*, quien encarna una visión pedagógica, transmitiendo conocimientos ancestrales y fomentando un aprendizaje situado y experiencial.

Por otro lado, el análisis del poema Huerta, nos muestra una reflexión sobre la educación como un proceso de transformación espiritual y conexión con la naturaleza. La “mamá” y sus enseñanzas al niño indígena, nos pone en una situación didáctica que sale de la transmisión de conocimientos, abarcando la formación de valores, la sensibilidad hacia el entorno. Esta visión pedagógica, anclada en las raíces culturales y en la experiencia

directa con la naturaleza, se presenta como una alternativa a los modelos educativos tradicionales, excesivamente racionalistas y deshumanizados, invitándonos a repensar la educación como un proceso de formación de sujetos y sujetas, de manera integral, experiencia y conectados con nuestro entorno.

En definitiva, es necesario repensar que este es el análisis concreto de un poema de *Poema de Chile*, que, si observamos la obra a cabalidad de la autora, nos encontraremos con otros diálogos didácticos, que presenten otras características, ya que — como se mencionó en un inicio— la obra *Poema de Chile* es un poemario de trayectoria, escrito a largo plazo y que, por lo tanto, demuestra los cambios ideológicos, pedagógicos y didácticos de la autora. Por este motivo, como reflexión final, creo que sigue siendo importante analizar a una de las figuras emblemáticas de nuestro país, la cual ha sido constantemente reducida e incluso despolitizada, cuando su propia obra muestra un sentido crítico desarrollado a lo largo del tiempo, pero una preocupación constante por el objetivo, función y transformación de la escuela.

* * *

Obras citadas

- Baeza, Adrián. "Autodidactismo y lectura: una contrapedagogía mistraliana (1928–1954)." *Revista Chilena de Literatura*, no. 99, 2019, pp. 177–202.
- Careaga C., Roberto. "La Mistral insurrecta que encontró Lina Meruane." *El Mercurio*, 29 jul. 2018, www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=491386.
- Carrasco, Iván. "*Poema de Chile*: un texto pedagógico." *Revista Chilena de Literatura*, no. 56, 2016, pp. 117–124.
- Meruane, Lina. "La Mistral insurrecta que encontró Lina Meruane." Entrevista por Roberto Careaga C. *Revista de Libros, El Mercurio*, 2018.
- Mistral, Gabriela. *Caminando se siembra*. Selección y prólogo de Luis Vargas Saavedra, Lumen, 2019.
- . *Magisterio y niño*. Santiago, Andrés Bello, 1979.
- . *Poema de Chile*. Santiago, La Pollera Ediciones, 1967.

Yo no soy una conversa: Gabriela Mistral y su tensión a los paradigmas espirituales

I Am Not a Convert: Gabriela Mistral and Her Tension with Spiritual Paradigms

CAMILA LIRA OLIVARES

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
cami.liraolivares@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza la configuración de la religiosidad heterodoxa de Gabriela Mistral a partir de su relación crítica con los paradigmas espirituales del cristianismo institucional chileno de comienzos del siglo XX. En diálogo con los conceptos de mundanidad de Edward Said y estructuras del sentimiento de Raymond Williams, se propone que la espiritualidad mistraliana se construye como un sistema dinámico de creencias, profundamente situado en su experiencia vital, atravesado por la errancia, el vínculo con la naturaleza y una lectura temprana y persistente del texto bíblico, así como por influencias orientales y saberes locales. A partir del análisis de poemas, prosas, oraciones y registros íntimos vinculados a la muerte y el suicidio —especialmente en relación con Romelio Ureta y su hijo adoptivo Yin Yin—, se examina cómo Mistral subvierte nociones ortodoxas de culpa, salvación y trascendencia. El artículo sostiene que su escritura desplaza el ritual religioso hacia el espacio íntimo y doméstico, articulando una espiritualidad fundada en la compasión, el duelo y la plegaria insistente, que tensiona los discursos normativos de la

tradición católica y propone una ética espiritual encarnada y no dogmática.

Palabras Clave: *Gabriela Mistral, religiosidad heterodoxa, espiritualidad, duelo, cristianismo.*

ABSTRACT

This article examines the configuration of Gabriela Mistral's heterodox religiosity through her critical engagement with the spiritual paradigms of early twentieth-century Chilean institutional Christianity. In dialogue with Edward Said's concept of worldliness and Raymond Williams's notion of structures of feeling, it argues that Mistralian spirituality is constructed as a dynamic system of beliefs, deeply situated in lived experience and shaped by errancy, a profound bond with nature, and an early and sustained reading of the biblical text, as well as by Eastern influences and local forms of knowledge. Through the analysis of poems, prose texts, prayers, and intimate records related to death and suicide—particularly in relation to Romelio Ureta and her adopted son Yin Yin—the article explores how Mistral subverts orthodox notions of guilt, salvation, and transcendence. It contends that her writing displaces religious ritual into the intimate and domestic sphere, articulating a spirituality grounded in compassion, mourning, and insistent prayer, which challenges the normative discourses of the Catholic tradition and proposes an embodied, non-dogmatic spiritual ethics.

Keywords: *Gabriela Mistral, heterodox religiosity, spirituality, mourning, Christianity.*

Entre las montañas cadenosas del Valle del Elqui, nació y creció Lucila Godoy Alcayaga. Hija de Petronila Alcayaga, modista, y de Juan Godoy, profesor, la joven Lucila crecería para transformarse, luego de un largo y escarpado camino, en la poeta por antonomasia de este largo país llamado Chile. Viajera, errante y vagabunda bajo su propia autodefinición, recorrió el mundo

intentando encontrar su paisaje de origen, un pequeño Valle del Elqui escondido en México, Francia, Italia, España, Brasil o Estados Unidos. Su raíz estaba en la profundidad de su tierra y en el cauce portentoso de su río, por lo que, a pesar de emigrar de Chile en una adultez temprana, no dejó de anhelar nunca su tierra alta y fértil de Montegrande. Una negra bolsita de tierra en su maleta la acompañaría hasta el día de su muerte en las lejanas tierras del norte americano, llevándolo como un amuleto de suerte o un hechizo de amor que la unía al Valle y su gente.

Para comprender un poco el contexto en que surge la figura de Mistral, haré referencia al estudio que realiza la académica Andrea Botto “Algunas tendencias del catolicismo social en Chile: reflexiones desde la historia” (2008), donde se afirma que desde inicios del siglo XX:

Por diversos motivos, surgieron desde una especial generación de jóvenes católicos chilenos vinculados al conservadurismo, diferentes grupos que interpretaron a su manera cómo llevar a la práctica las doctrinas sociales dictadas desde Roma. Esas diferentes interpretaciones generaron una división profunda en el catolicismo chileno, que trascendió hasta el mundo de la política y generaron profundos resentimientos que subsistieron por varias décadas. (1)

El Chile en que vivió Lucila Godoy estuvo marcado por fuertes movimientos sociales y agitaciones políticas y culturales, por lo que no es de extrañar que ante la Cuestión Social de inicios de siglo y la ausencia de la iglesia en las provincias, los sectores urbanos y rurales hayan adquirido sus propias características en la búsqueda de una religiosidad que les hiciera sentido y respondiera a sus inquietudes, sobre todo en el espacio rural, cuya tradición oral y superstición estuvo fuertemente ligada a patrones culturales propios de cada territorio.

La tradición oral era y sigue siendo una forma preponderante de transmisión cultural entre las personas que habitan el campo chileno, abarcando una variedad inmensa de formas y estilos, que van desde las adivinanzas, canciones y leyendas,

hasta poemas, plegarias y sortilegios. Estas tradiciones y formas de expresión cultural son fundamentales para la transmisión de conocimientos y valores culturales y sociales, contribuyendo de este modo a la conformación de su memoria colectiva. De todas formas, si bien estas estructuras sociales permearon la visión de mundo de la pequeña Lucila, desde muy temprana edad ella marcó su preferencia por el texto escrito, afirmando que “yo era más discípula del texto que de la clase, porque la distracción, aparte de mi lentitud mental, medio vasca, medio india, me hacían y me hacen aún la peor alumna de una enseñanza oral” (75). Respecto de esto, ella refiere a su primer acercamiento al mundo bíblico, ocurrido durante su educación primaria de mano de un texto de “Historia Bíblica” proveído por el Estado para los niños de Chile. Gracias a este libro se despertó su inmensa curiosidad por los personajes del antiguo testamento, que pasarían muy pronto a ser parte de su círculo cercano de amistades y referentes.

Nada me costaba a mí, en el Valle cordillerano de Elqui, ver sentados, o ver caminar, oír, comer, hablar a Abraham y a Jacob. Mis patriarcas se acomodaban perfectamente a las incas del Valle; desde la flora a la luz, lo hebreo se aposentaba fácilmente allí y se avenía con la índole nuestra, a la vez tierna y violenta, con el vigor de nuestro temperamento rural y, por sobre todo, con la humanidad que respira y transpira la gente del viejo Chile. (77)

El texto bíblico más puro y directo lo recibe por primera vez de boca de su abuela paterna, Isabel Villanueva, quien marcará a fuego la vida de Lucila y Gabriela. La abuela recitaba de memoria los Salmos de David, e incluso era conocida por los sacerdotes de La Serena como “la teóloga”, ya que en el año de 1898 ella era mujer con Biblia leída, en un país sin Biblia popular: “la nieta comenzaba a recibir aquel chorro caliente de poesía, de entrañas despenadas por el dolor de un reyezuelo de Israel, que se ha vuelto el dolor de un género humano” (79).

Lo descrito anteriormente resulta fundamental para entender la forma en que Gabriela Mistral construye su mundo. Si se

toma el concepto de Edward Said “mundanidad” (*worldliness*), trabajado hondamente en su obra *El mundo, el texto y el crítico* (1983), se entiende que refiere a la conciencia de la relación intrínseca entre la literatura y el mundo social y político en el que se produce y se recibe. No se trata solo de un concepto abstracto, sino de una práctica crítica que reconoce la influencia del contexto en la creación literaria y, a su vez, el impacto de la literatura en el mundo. Desde aquí es posible trazar un lazo fuerte entre el contexto social chileno de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, con la particular manera en que Gabriela Mistral construye su universo espiritual.

Para Mistral, la religiosidad no es una ceremonia superficial que se vive los domingos frente a un altar mediado por sacerdotes, sino que es vivir un vínculo directo con la divinidad llevado a toda hora y en todos los acontecimientos que traiga la vida misma. En una conferencia dictada por la poeta en 1922, titulada “El sentido religioso de la vida”, ella expresa claramente su visión respecto de esta materia:

Para mí, la religiosidad es la saturación que ha hecho en la mente la idea del alma, el recuerdo de cada instante, de cada hora, de esta presencia del alma en nosotros y el convencimiento total de que el fin de la vida entera no es otro que el desarrollo del espíritu humano hasta su última maravillosa posibilidad. (23)

Mistral enlaza esta experiencia religiosa directamente con la naturaleza que la rodea, señalando que “religiosidad es buscar en esa naturaleza su sentido oculto y acabar llamándola al escenario maravilloso trazado por Dios para que él trabaje nuestra alma” (24) De aquí se desprende una creencia religiosa inundada de emocionalidad y vínculo con la experiencia vital humana. Ser religiosa es vivir espiritualmente en un sentido amplio, enraizando siempre la fe con la vida mundana situada en los lugares y los tiempos en que se habita.

En relación con esto, podemos también vislumbrar esta visión mistraliana de la religiosidad de acuerdo con el contexto

de “estructuras del sentimiento” trazada por el académico Raymond Williams, donde refiere a la idea de que la cultura no es un fenómeno estático, sino un proceso continuo de cambio y desarrollo. Estas estructuras son modos de sentir y percibir el mundo que reflejan transformaciones sociales en curso, entendiendo la cultura no como una colección de objetos o productos acabados, sino como un proceso dinámico de creación y recreación de significados y valores en la vida social. Esto tiene toda relación con la forma en que primero Lucila y luego Mistral toman y transforman las creencias y costumbres de su contexto histórico y cultural y las acomoda para darle un sentido más profundo a su propia existencia terrena y espiritual.

La Nobel chilena no ha logrado encajar nunca en una categoría religiosa predeterminada, ni tampoco debería si queremos mostrar de forma auténtica su universo religioso y místico, tal y como ella lo fue configurando a partir de préstamos de por aquí y por allá que se fueron acomodando según sus necesidades vitales. Este entramado de creencias tiene su raíz en una lectura temprana y profusa de historias bíblicas provenientes de aquel texto escolar que ella menciona en “Mi experiencia con la Biblia”. Junto a esto, declaró en esta misma conferencia que durante su juventud leyó y relejó numerosas veces la Biblia de forma íntegra, dato no menor si consideramos que no era habitual que los ciudadanos comunes de Chile tuvieran una Biblia en casa.

En su juventud, Gabriela Mistral se acerca curiosamente a la Teosofía, sistema filosófico y religioso que busca el conocimiento de la divinidad y la relación del ser humano con el universo a través de la iluminación interior y la contemplación. Mistral adhiere a este sistema entre 1912 y 1914 a través de una logia de la ciudad nortina de Antofagasta llamada Destellos. Aquí ella asiste de forma infrecuente a reuniones en que se lee y discuten los escritos de la fundadora de este culto, Madame Blavatsky. A partir de la investigación en materia religiosa realizada por Martin C. Taylor en su libro *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral* (1975), afirma que “Gabriela, convencida de que los principios de la logia coincidían con sus propias creencias, y deseosa de

calmar su angustia mental haciendo ejercicios budistas, defendió activamente la doctrina y la tradición teosóficas” (128).

En ese entonces, Gabriela devora libros orientales en busca de respuestas a inquietudes espirituales que posiblemente no podían ser saciadas con el cristianismo de la época. La teosofía, en conjunción con el budismo y el hinduismo, sumando su práctica de la meditación y el yoga, fueron la herencia que dejó esta exploración espiritual, de la cual algunas ideas nunca la abandonaron realmente. La reencarnación como pilar central de sus creencias es una de estas herencias, como ella afirma en su texto “Yo no soy una conversa” de 1934:

Yo no tengo una imposibilidad que los rigurosos llaman total para ser o volver a ser una cristiana: la idea de la reencarnación, costumbre de mi alma durante 20 años, no se me ha derrumbado junto con otras ideas orientales ya liquidadas. Ella dura en mí, ni siquiera lucha para defenderse: es como una especie de eje de mi alma o de centro mío incommovible, de viga madre de mi pobre casa moral. (66)

Ahora, el lazo que busco atar tiene por un extremo esta mixtura de creencias recolectadas por Mistral a través de sus años de vida, y por el otro su modo de recibir y plasmar sus procesos vitales en sus textos en verso y prosa, a través de estas creencias. De esta forma, aunado su credo heteróclito a su biografía es posible evidenciar un sello único que mezcla su cristianismo heterodoxo con rescates de religiones orientales como el budismo y el hinduismo, matizado todo con sus creencias locales de su región de origen, llámese Vicuña, Montegrande, La Serena o Región de Coquimbo.

Lucila y Gabriela frente al suicidio

Según diversas fuentes, cuando Lucila tenía 17 años, mantuvo una relación amorosa con Romelio Ureta, joven ferroviario de Coquimbo, vínculo del cual sólo sabemos que acabó pronto

y fue seguido por una nueva relación del joven con otra mujer. Al poco tiempo, Romelio se suicida por causas que no se han esclarecido, pero se cree que por temas de dinero. Comúnmente se asocia a este acontecimiento la creación de “Los Sonetos de la Muerte”, trilogía de poemas con los que Lucila postula a los Juegos Florales organizados en Santiago en 1914, donde gana el máximo trofeo, la Flor Natural, momento en el que nace Gabriela Mistral (seudónimo con el que firmó sus sonetos). Me detendré aquí para analizar la naturaleza religiosa de estos poemas, pues es posible vislumbrar en ellos una relación particular de la hablante con el amado muerto.

En esta secuencia de poemas, se identifica una hablante que ha sufrido la muerte temprana de un antiguo amante. El soneto primero está fuertemente cargado de un tono vengativo, lúgubre, ominoso incluso. La mujer, cargada de despecho por el abandono sufrido, se regocija en la muerte del joven, argumentando que ahora “la mano de ninguna / bajará a disputarme tu puñado de huesos” (28).

En el segundo soneto, se realza el tono macabro del deseo de la hablante, unirse a su amante en las profundidades de la fosa, en la que descansa sin madurar el cadáver del joven. Aquí, la perspectiva cristiana de la victoria sobre la muerte destinada a aquellos que aceptaron a Jesucristo en su corazón no existe para el fallecido. Su muerte temprana es un castigo por su traición: “sabrás que en nuestra alianza signo de los astros había / y, roto el pacto enorme, tenías que morir...” (29). Me pregunto, ¿qué tipo de cristianismo admite el encuentro forzado de los cuerpos imperecederos de examantes, motivado este acto por los celos y la venganza ante la traición? ¿Es acaso más fuerte el dolor que el perdón?

Sin embargo, detenerse únicamente en el registro sombrío y personalista de estos versos corre el riesgo de reducirlos a la anécdota biográfica del suicidio de Romelio Ureta. Es cierto que la hablante parece regodearse en la muerte del amado y que la voz poética emerge atravesada por la venganza y el despecho; pero esa lectura se agota pronto si se piensa en términos puramente

referenciales. Grínor Rojo, en *Dirán que está en la gloria* (1997), advierte con lucidez que Los sonetos de la muerte no deben ser comprendidos como simples derivaciones de un hecho íntimo, sino como la configuración de un discurso en el que la voz femenina asume el control de la escena. Como señala, “la historia que narran Los sonetos de la Muerte moviliza un complejo de significaciones que se ajusta al modelo que acabamos de delimitar de una manera muy concreta, mostrándonos a una mujer que le confiesa su amor a un difunto, el que a causa de eso acaba siendo un vocablo que se puede conjurar sólo en el tiempo y espacio en el que el discurso femenino se formula” (41). De este modo, el poema se afirma más allá de cualquier “saga biográfica” y abre un espacio intertextual donde lo femenino, lo mortuorio y lo amoroso se entrelazan para desafiar las convenciones de la crítica y de la tradición religiosa.

Estos escapes de Mistral al dogma católico son sellos propios de su poesía amorosa, donde, motivada por el fuego de la emocionalidad, usa esto como una marca estilística para darle potencia a su discurso. Es difícil pensar en poemas más portentosos que estos en cuanto a lo que refiere sobre la muerte y el dolor. El escape se hace necesario para Mistral ante la doxa que exige la paz y el perdón. Es necesario para configurar una poética potente y singular. Se alinea probablemente con su experiencia de mundo y sus sentimientos auténticos frente a situaciones de esta naturaleza.

Posteriormente, en su primer poemario *Desolación*, publicado en 1922, junto a los “Sonetos de la Muerte”, aparecen una serie de poemas en que se deja en manifiesto su fe cristiana heterodoxa, entre los cuales me interesa detenerme en “Interrogaciones”, otro poema que vincula a la hablante con la experiencia de la muerte de un ser amado. Aquí presenciamos los cuestionamientos agónicos de una hablante que no encuentra respuesta ante la muerte, sobre todo una vinculada al suicidio. El suicidio se establece tradicionalmente en el cristianismo como un pecado mortal, que rompe definitivamente la relación del alma con Dios. Pese a esto, en “Interrogaciones”, la hablante, además de

cuestionar el destino del suicida, solicita a su Dios la salvación de su alma. La creencia de esta voz lírica en que Dios es necesariamente amor se aúna con la de Mistral declarada en textos como los citados con anterioridad, donde la divinidad reside en toda la naturaleza y esta es siempre amorosa y generosa. ¿Cómo entonces no va a escuchar a su fiel sierva, que sólo pide por la salvación de un alma que no supo mejor? Esta plegaria que se levanta en el poema sería juzgada y acallada por cualquier practicante del catolicismo ortodoxo.

Varios años más tarde, mientras Gabriela Mistral residía en Brasil, recibió la noticia de dos escritores amigos que terminaron con su vida: en 1938 se entera de la muerte de Alfonsina Storni, poeta argentina con quien Mistral se reunió en varias ocasiones, siendo su muerte motivada por un fuerte cáncer que le fue diagnosticado poco antes; y luego llega la noticia del suicidio de Stephan Zweig y su esposa, en 1942, decisión marcada por el miedo al triunfo nazi, régimen del cual el escritor austriaco había huido exiliándose en Petrópolis, misma ciudad en la Mistral residía desde 1941. El dolor de estas muertes es luego rebasado por probablemente el acontecimiento más lacerante que Gabriela experimentaría en su vida, la muerte de su hijo Yin Yin.

La madre sin hijo

Juan Miguel Godoy Mendoza, “Yin Yin” para sus madres adoptivas Gabriela Mistral y Palma Guillén, fue el sobrino-hijo que llegó a la vida de la poeta mientras ella estaba en Francia en 1929. Según las investigaciones recopiladas por Pedro Pablo Zegers, fue entregado por el padre del niño a los brazos de Gabriela cuando este tenía cuatro años, ya que su padre no podía hacerse cargo económica ni emocionalmente de él. Desde 1929, Juan Miguel consta formalmente bajo la tutoría de Gabriela Mistral, quedando al cuidado de ella y de su compañera Palma Guillén. En 1943, luego de consumir arsénico, Yin Yin muere a los dieciocho años en el hospital de Petrópolis, dejando a Mistral devastada.

El fruto aciago del dolor ante la pérdida del hijo tan amado fue una serie de oraciones, poemas, cartas y sueños en que Mistral plasma su desoladora vivencia ante la muerte. Frente a la imposibilidad de recuperar al joven Yin, Gabriela ora incansablemente por la salvación de su alma, por desviar las tinieblas de su camino y pidiéndole a Dios, Jesucristo, la Virgen, los santos, ángeles guardianes y otros seres celestiales por la protección de su hijo. En una oración a Jesucristo por Yin, Gabriela clama:

Quebrando la vieja ley, usando solamente tu Gracia, viendo sobre él todavía la cera tierna de la infancia, llámalo, Cristo, a reconciliación y a bienaventuranza; a descanso y a gloria llámalo.

Que Juan Miguel, esté hoy contigo en el Paraíso.

Nunca renegó de ti, no buscó otros dioses, no tuvo oración sino para Ti, y a la hora de su muerte, a Ti se abajó con una maravillosa fidelidad.

Válgale como a tus demás hijos, su recto y hermoso amor.

Hoy esté Juan Miguel, hoy esté por gracia tuya en el Paraíso.

Vuelve hacia él tu rostro que rasga y abre la peor noche. (145)

En estas plegarias, Gabriela es consciente de la posibilidad de la pérdida del alma de Juan Miguel, lo cual nos da indicios de que ella, a pesar de conocer lo que sucede con el alma de los suicidas según la Iglesia Católica, persiste en su solicitud de salvación para su hijo. Pese a esto, Mistral no menciona nunca en estas oraciones la naturaleza de esta muerte, sino que se limita a implorar por el rescate de Yin Yin. Junto a esto, se pueden evidenciar ciertas marcas que nos permiten vislumbrar una comunión de sus creencias en un intento de hacer sentido a la experiencia vivida, lo que queda manifiesto sobre todo en el relato que la escritora hace de sus sueños.

En el denominado “Cuarto o Tercer sueño”, retratado por ella en uno de sus cuadernos de la época, Mistral deja registro de una visión de Yin Yin muy particular. Los describe como una presencia vaporosa, más infantil que en sus últimos días, de rostro nítido pero pálido (pese al color rosado que ella asegura que el joven tuvo siempre), presenciado a una distancia muy corta y de

forma silenciosa. No ocurre diálogo entre los dos, pero Gabriela describe este encuentro como uno tranquilo, para nada inquietante. El elemento que ella destaca al recordar este sueño es la naturaleza vaporosa y difuminada de su parte inferior. Sólo logra ver su rostro, pero bajo el pecho todo era difuso. En esta misma descripción en su cuaderno, ella anexa el siguiente comentario:

Tampoco reparaba yo en que no veía a Yin el resto del cuerpo, hacia abajo. Parecía no tenerlo, o tener toda esa parte de su cuerpo menos sólida, menos material que la parte alta. Yo no reparé en este detalle sino mucho más tarde, al leer en un libro de orientalismo que las almas van perdiendo con el tiempo el bulto inferior de su cuerpo astral hasta quedar de ellas sólo cabeza y hombros; lo que él tenía pues del pecho nada preciso yo vi en mi sueño. Leer esto me impresionó. (Yo no había leído nada semejante que me influyese). (194)

Aquí podemos observar claramente cómo la poeta hace consciente la recuperación de una creencia oriental, probablemente proveniente del budismo tibetano, donde, según *El libro tibetano de los muertos*:

Cuando la energía de la tierra se disuelve en el agua,
uno siente que el cuerpo decae y se desploma...
Cuando la energía del fuego se disuelve en el viento,
el cuerpo se enfría y no es posible ya sostener los canales...
Cuando la energía del viento se disuelve en la conciencia,
la respiración se detiene y los ojos se entornan hacia arriba,
y uno percibe visiones como de lámparas de mantequilla que
se extinguen. (20)

El hogar como espacio ritual

En cuanto a la poesía escrita sobre la muerte de Juan Miguel, destacan los poemas “Aniversario” y “Mesa ofendida”, en los que encontramos como tema común y central el dolor profundo por la pérdida del niño amado. En ellos se expresa el vacío que llena todos los espacios del cuerpo y del mundo, su mundo, esto

es, su hogar. Se levanta entonces la casa como un espacio sagrado, un lugar donde se practica el rito de lo cotidiano, de todo aquello que es sagrado para el espacio familiar. Este espacio tan anhelado por Mistral a lo largo de su vida, ese hogar y ese hijo que tanto aparece en su obra de forma transversal, se ha perdido de forma irrecuperable. Lo que quiero mostrar es que en estos poemas queda en manifiesto una sacralidad del microcosmos, creando símbolos de amor y de vida a través de objetos y acciones realizadas de forma rutinaria pero llena de significado. Similar todo esto a una misa, donde pan y vino son levantados y consagrados en medio de la liturgia para significar una transformación de lo común a lo sagrado.

En “Aniversario” se evidencia esta falta del rito sagrado que se materializa en sentarse a la mesa madre e hijo, ya no apartar las naranjas ni comer el pan sobrado. Ese pan, ceremonioso en tanto ademán de amor y complicidad, ya no está para concretar de forma visible la gracia divina, y su ausencia niega la comunión con Cristo de quienes faltan en la mesa. “Todo me sobra y yo me sobro” dice Mistral en “La abandonada” dejando entrever la inutilidad de todo aquello que queda en el plano terrestre frente a la ausencia terrible y permanente de Juan Miguel, marcando en sus poemas un antes de plenitud y felicidad frente a un ahora de vacío y dolor incalculable. No olvidemos que, para el cristianismo en todas sus ramas, la muerte es el encuentro con Dios, por lo que toda pérdida es en realidad esperanza en lugar de temor, pues se confía en la misericordia de Dios para la salvación del alma.

A modo de conclusión, resulta relevante volver a traer la idea de que la religiosidad llevada por Gabriela Mistral a lo largo de su vida se debe siempre a las circunstancias que la rodearon, manifestándose como un sistema de creencias flexible y dinámico, dispuesto a adaptarse a las necesidades espirituales que las distintas etapas de la vida de la poeta y, pero sobre todo de su persona privada. Siguiendo a Said, es su *mundanidad* lo que la hace una sujeto que absorbe, vierte y subvierte los paradigmas dispuestos por la tradición chilena y los países en los que se

situó. Es esa errancia de creencias, esa mudanza de conceptos y bocetos de la divinidad, lo que vuelve a Mistral en fuente infinita de análisis y cuestionamiento. Ella, con su permanente duda y fe en lo eterno, hace de este estudio literario un suceder constante.

* * *

Obras citadas

- Botto, Andrea. "Algunas tendencias del catolicismo social en Chile: reflexiones desde la historia." *Teología y Vida*, vol. 49, no. 3, 2008, pp. 499–514. doi:10.4067/S0049-34492008000200019.
- Mistral, Gabriela. *Bendita mi lengua sea: Diario íntimo*. Catalonia, 2021.
- . *Desolación. Ternura. Tala. Lagar*. Porrúa, 2017.
- . *Toda culpa es un misterio: Antología mística y religiosa de Gabriela Mistral*. La Pollera, 2020.
- . *Yin Yin*. Ediciones UDP, 2015.
- Pizarro, Ana. *Gabriela Mistral: El proyecto de Lucila*. LOM Ediciones, 2005.
- Rimpoche, Sogyal. *El libro tibetano de la vida y la muerte*. Urano, 2015.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Said, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Debate, 2006.
- Taylor, Martin C. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Gredos, 1975.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Paidós, 2011.
- . *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta, 2009.

* * *



Revista Familia. Santiago, Chile, 1926.

Autor desconocido. Fotografía de dominio público.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80587.html>,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=53504072>





CAMPO ABIERTO

Escribe:

- JUAN PABLO SUTHERLAND (Comp.)

© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

En el homenaje celebrado en su honor.

Sede de la Organización de Estados Americanos-OEA, Washington D.C., 14-12-1946.

Autor: Marcos Chamudes Reitich.

Fragmentos de cartas de Gabriela a Doris Dana

Para nuestro apartado de “Campo abierto” hemos seleccionado pequeños fragmentos de cartas de Gabriela Mistral a Doris Dana. Las epístolas escogidas corresponden al año 1952, periodo en que Gabriela Mistral y Doris Dana ya tienen una relación afectiva intensa, cómplice y caóticamente estable. Hemos seleccionado secciones de tres escritos que se encuentran en la edición de *Niña errante. Cartas a Doris Dana*¹, publicada por Lumen y editada por Pedro Pablo Zegers el año 2009.

La clasificación y conservación de las cartas fue tarea de un equipo que, durante tres, años realizó la labor una vez que el material llegará a Chile desde Estados Unidos, luego de ser donado en diciembre de 2007 por Doris Atkinson. Los archivos incluían 18 mil documentos de Gabriela Mistral y estuvo a cargo de Pedro Pablo Zegers, quien entonces ejercía como director del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional. Le correspondió dirigir la clasificación, restauración y digitalización, labor que duró tres años, en coordinación con la DIBAM.

¹ Gabriela Mistral. *Niña Errante. Cartas a Doris Dana*. Ed. Pedro Pablo Zegers. Epílogo de Doris Atkinson. Santiago de Chile: Fondo Franciscano Hermana Gabriela Mistral / Lumen, 2009.

1 de noviembre de 1952

Vagamente recuerdo esto: que yo, en la noche de la muerte de Yin perdí la memoria de golpe. No ha sido esto, pues, el proceso común de la vejez, ni la fatiga mental tal vez porque no la tengo. En relación con mi edad mi cabeza no está mala, fatigada sí. (Yo escribo como antes.)

(...)

Por el clima cálido. Ya llegó el invierno aquí y con el sol frío se van mis fuerzas.

Hoy es primero de noviembre; he rezado largo por mis muertos. Y esto me deprime siempre.

Cojo tu carta de nuevo para ver lo que debo contestarte.

Gabriela

7 de noviembre de 1952

Hoy. Vengo a refugiarme en ti, Doris Dana después de unas horas de depresión grande. Sin causa, mejor dicho, con causa que se renueva, que vuelve, que oprime sin mano hasta que se vuelve unas veces sangre, otras pus.

Es una tristeza sin medida que va volviéndose más densa que la crisis anterior y que mañana o pasado sería más dañina que la de hoy.

Pienso que nunca debí dejar el trópico, aunque me dañe el hígado. Pero me daba alegría el trópico de esa pobre Veracruz, a pesar de aquellas infamias, casi todas de la meseta, me hacía bien. Pero no por ella sola sino por otra.

Lo de hoy no sabré contártelo. Estaba ojeando cuadernos; luego empecé a escribir y aquella cosa rara subió más. Mi cabeza era como de otra persona. Se me iba el pensamiento, dear.

¡No hay carta tuya hace días! Estarás feliz de que tienes más de mes y medio liberada de mí. Parece que la criatura americana nunca se da, sólo se presta por un tiempo. Es eso "práctico" y tal vez saludable. Pero yo y mis gentes no podemos ser eso ni aun deseándolo, Doris Dana. Y este este es el nudo de nuestra tragedia.

Dime lo que necesitas de dinero para tu ropa de verano o para tus libros o para tus paseos.

¿Cómo es la casa de tu madrastra en el campo?

Dime esto.

Un abrazo,

Gabriela.

PS. Sigue esta cosa rara que no recuerdo haber traído antes. Repito que tal vez he abusado de mi cabeza estos días.

Se me ocurrió la cosa tanto de hacer ese Poema con una sola rima: a-a, ahora la cambiaré. Creo que del "Poema de Chile" me falta poco: un terceto tal vez. Pero voy a descansar, no puedo tal vez porque caigo en la obsesión de todo este tiempo. Parece dueña de mí y sólo pasó durmiéndome. (...) Pero, me cuesta mucho caer en el sueño. No hay carta tuya hace muchos días. ¿Andas en eso de las casas? ¿Has hallado algo? Ya te he pedido que me cuentes aspecto y precios de casa pequeña con huerto grande, no adentro de ciudad bulliciosa pero tampoco muy distante de ella. Me darás un gran alivio si hallas algo así, creo que podemos dejar un saldo de su precio y pagar este poco a poco. Hace frío, fríos y la calefacción solo alcanza a calentar dos metros. Favor de escribir, aunque no tengas nada importante. Es lo único que necesito para tener alguna paz. Mi peligro es el desvarío febril y el viejo pesimismo sombrío de mi juventud.

Gabriela

GABRIELA MISTRAL A DORIS DANA:

*"Yo sé que nadie, ninguna
persona en este mundo puede
saber qué cosas es nuestra
vida sino (excepto) nosotros
mismos."*

"La bella vida nuestra es tan imperceptible,
tan delicada, por lleva de imponderables, que casi
no es posible verla.
Es posible solamente vivirla, gracias a dios."

*"Yo vivo en una especie de sueño, acordándome
de todas las gracias que me has hecho."*

"Y lo que vivo en una vida nueva, una vida
que siempre yo he buscado y nunca hallé.
Es una cosa ella sacra y concentrada."

"La vida sin ti es una cosa sin sangre, sin razón alguna. Tú eres "mi casa", mi hogar. Tú misma. En ti está mi centro."

"Yo sé que tú eres fiel como una piedra."

"Mi memoria es ahora un mundo, se vuelve un Universo vasto y completo. Y a la vez incompleto, porque ha crecido tanto, aunque parecería que no pudiese crecer más."

Autor: Weld, George F.

© Patrimonio cultural común.

Notas: En el reverso de la fotografía original se lee el texto: "George F. Weld. Santa Barbara 10/48". El timbre "Photo by GEORGE F. WELD please give credit.", y el texto

"Gabriela Mistral en Santa Barbara, Calif. - Nov de 1948.

Donación de Doris Atkinson en el año 2007 a la Biblioteca Nacional de Chile.



Salvador

1945 - 2025

80 AÑOS DEL PREMIO NOBEL

DE LITERATURA

Dossier





Escriben:

- KEMY OYARZÚN
- EUGENIA BRITO
- ANTONELLA ESTÉVEZ

© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

En el homenaje celebrado en su honor.

Sede de la Organización de Estados Americanos-OEA, Washington D.C., 1946.

Autor: Marcos Chamudes Reitich.

De sometimientos y rupturas: Gabriela Mistral a 80 años de su Premio Nobel

KEMY OYARZÚN

Premio Amanda Labarca
Universidad de Chile

*Yo tengo una palabra en la garganta
y no la suelto, y no me libro de ella
aunque me empuja su empujón de sangre.
Si la soltase, quema el pasto vivo,
sangra al cordero, hace caer al pájaro.
("Una palabra" Lagar 53).*

Esta lectura mistraliana explora hoy la urdimbre de relaciones identitarias no binarias, de territorios y estado-nación, como una serie de revueltas geodésicas y deseantes, geopoéticas y políticas. La hablante poética da cuenta de memorias en chispazos y desplazamientos a partir de múltiples agenciamientos de sometimientos y rupturas, capaces de abarcar diversos seres, la especie y el cuerpo, la familia heteropatriarcal y la centralidad capital del Estado-Nación. Hoy la releo desde el temprano sufragismo y más acá.

Me encuentro en algunos de sus poemas y escrituras con visiones de feminismo igualitario *en* sus diferencias, eco-poética y decolonial. Me reencuentro, más bien. Una y otra vez. El desafío es releerla: "es ley infecunda transformar pueblos y no tomar en cuenta a las mujeres", dijo tempranamente el 8 de marzo de 1906,

a los 17 años, en “La instrucción de la mujer”.¹ ¿Por qué ha de ser materna la sororidad? Quiero releerla hoy a contrapunto del mito ideológico de la mujer-madre en abstracto. No solo para renegar de la maternidad obligada, ella, que fue madre y cuidadora adoptiva, sino para hablar de cuidados y derechos, de solidaridad, sororidad y soberanías.

Quiero relevarla lejos, muy lejos de aquella Mistral que nos enseñaban en las escuelas. Temprana eco-poeta, se identifica con el “ave loca del faisán”. Cantaba en lengua que “jadea” y “que solo entienden bestezuelas”, como “La extranjera”. Caminante, ha dejado atrás su casa, pero nunca su Norte diaguita, que lo recuperará en su póstumo *Poema de Chile*. Dice Gabriela Mistral, en ese poema, que su personaje poético habla “lengua que jadea y gime/y que le entienden solo bestezuelas” (128).² ¿Qué llamado, de qué lengua se trata? ¿De qué extranjería subjetiva? ¿Podremos como receptores hacer de su obra poética un “huerto nuestro” a partir de la “fractal materia” de la que habla, de ese algo “extraño”, “ajeno” y al mismo tiempo reapropiable que es el poema? ¿Cómo hacer para reconocernos en tanto subjetividades singulares y comunitarias, diversas de si y, por qué no, hasta contradictorias?

Cierto que no podríamos extraer del poema “La extranjera” una poética generalizada del vasto poemario mistraliano. Lo leo como metáfora de sujeto, de una subjetividad que ha convertido el habla en “huerto extraño”. Creo que se nos va delineando aquí un significativo vacío de reconocimiento, un cierto vacío de subjetividad, porque no coincide con el molde subjetivo del patriarcado. En ningún caso se trata de vacío de deseo. Tampoco refiere a falencia en el habla poética. Todo lo contrario. Mi propuesta tentativa es que nos hallamos ante una falla sistémica de sujeto de habla. No es una carencia deseante. El poema hace entrar lo “extraño” para producir un desconocimiento verbal: es y no es simultáneamente, “lengua que jadea y gime”. Lo leo como

¹ “La Voz de Elqui”, Vicuña, 8 de marzo de 1906

² Las citas de *Tala* provienen de la publicación de Edición Sur, Buenos Aires, 1938.

extrañamiento poético. Ruptura imaginaria para nosotras y nosotros entre quien habla y aquello que se intenta expresar para quienes leemos. Un sentido, “común” hasta entonces, se pierde y potencia la otredad: “que nunca cuenta y que si nos contase/ sería como el mapa de *otra* estrella”.³ Es que no hay sujeto previo al hacer, al actuar, ya sea en el acto de crear o de leer. En cada instancia de habla poética, la propia subjetivación se torna acción y desafío comunicacional para-sí, pero también para otras/otros/otres, constante tensión al interior del habla poética como producción de sentido epocal. El reconocimiento y la subjetividad están entrelazados a la propia acción poética, al habla enunciada, a la lengua receptora de quienes leemos y escuchamos. En sus notables diferencias, la oralidad no es abarcable en la letra, desborda el universo parcial de lo letrado y responde a culturas otras. Oralidad comunitaria. En nuestro caso, se encuentra abierta a la trayectoria patriarcal, neocolonial. En cada instancia de habla poética, la propia subjetivación se torna acción y desafío comunicacional para-sí y para-otras/otros, constante tensión al interior del habla poética. El reconocimiento y la subjetividad están entrelazados a la acción poética, al habla enunciada, a la lengua receptora de quienes leemos y escuchamos. El poema nos hace un llamado a crear distintos circuitos comunicacionales porque parte de un desconocimiento psico-social, estético y político previo al acceso a la subjetividad y al verbo poético en proceso de re-apropiación. La relación entre enunciado y enunciación poética en el tiempo abre ese proceso.

Acentúo entonces, antes del verbo, el *jadeo* deseante al que refiere “La extranjera”. Aquí, el desafío crítico radica también en rastrear, en visibilizar la oralidad de ese jadeo antes de la singularización del “Yo” a modo de ingresar las otredades deseantes. Y Gabriela, al incorporar la multiplicidad de seres, humanos y no humanos, invoca la oralidad. Se hace preciso enfrentar el desconocimiento como sujeción; el reconocimiento cívico, estético y cultural de otros y otras es clave en el proceso de llegar a

³ Mi énfasis.

constituirse tentativamente como sujeto. Por ello, el llamado a quienes leemos y escuchamos el poema, “La extranjera”, es un desafío hasta hoy pendiente a nivel sexo genérico: crear y situar interacciones psico-sociales y verbales diversas, para ir dejando atrás las identidades prefijas y no relacionales.

El poemario nos hace un llamado a crear distintos circuitos comunicacionales porque parte de un desconocimiento psico-social, estético, cultural y político previo al acceso de la propia subjetivación en el verbo poético y en sus procesos de re-apropiación.

Entre todos esos descentramientos, hay uno que relevo hoy: el *ser* mujer. Ese es uno de los extrañamientos que su poética produce, no solo a nivel de habla, sino de subjetividad. Para Gabriela, ser considerada socio-simbólicamente “mujer” no se agota ni en la “feminidad” epocal ni en la maternidad biológica porque ésta última era, a su vez, rebasada con creces en su creación cultural, ética y espiritual. Uno de los sentidos perdidos, es entonces, la asociación mujer-madre. “No tener un hijo y tener la tortura, el escepticismo y la inmensa tristeza de que el hijo y solo el hijo salvan” —dijo respecto a la identidad materna hegemónica (Mistral 1999 40). Por eso releerla. Por eso volver a escuchar su pregunta al bies de la historia: ¿Es necesario ser madre biológica para solidarizar con los y las desposeídas, con los seres sin derechos, de carne y tierra, de sexo y raza, de aire y mar?

Hacia 1938, su libro *Tala* interroga las identidades pre-entrevadas, las soberanías de sexo, de país y continente. Eran los comienzos de las luchas entre las identidades biológicas, esencialistas, por una parte, y las identidades históricas, sociales y existenciales, por otra. Despuntaban en ella también los comienzos de las luchas interseccionales —luchas que hacen y hacían dialogar género y raza, territorio y clases—. La solidaridad y la sororidad, el sentido comunitario, la justicia y la empatía le eran ayer — y nos son hoy — más amplios que las identidades impuestas. No sorprende entonces, que la poeta nortina extienda la maternidad simbólica a la Cordillera de los Andes, a esa “Madre yacente” y a esa “Madre que anda”; la hace descender “alucinada”, convertida además en “Madre espiritual”, leona madre nuestra,

Madre Patria, “desollada” y mil veces vilipendiada. ¿Sabe a qué baja el loco? / baja a cumplir su destino, insiste. Por ello, la madre “habla lo mismo que el loco / mirando y sin responder / o respondiendo a otros” en “La encina” (*Poema de Chile* 75), poema dedicado a la sufragista Brígida Walker. Es que mistral logra desarticular los binarismos estancos: “alma de mujer viril y delicada” (74). Por ello, su lenguaje abandona los binarismos rígidos de la simbólica patriarcal, ilustrada: “eres y no eres”. Hallazgo “donde empieza el “nosotros”; donde se conjugan lengua, alma y cuerpo, tríada, capaz de dislocar la lógica racionalista del esto o aquello: “tú me guías / o soy yo la que te llevo?”

El lenguaje abandona los binarismos rígidos de la simbólica patriarcal, ilustrada, neocolonial: “eres y no eres”. Hallazgo comienza en el “nosotros”, donde se conjugan lengua, alma y cuerpo, tríada capaz de dislocar la lógica racionalista del esto o aquello: “tú me guías / ¿o soy yo la que te llevo?” (*Poema de Chile* 7).

Los conectores devienen intercambiables, volubles, rupturistas. Por ello en medio del poemario, emerge el “ni”: ni esto ni aquello. Enuncia así, /ni “hielos ni hieles”. Desconstrucción imaginaria de im/proprios binarismos sexo-genéricos, patrios, simbólicos.

¿Quién habla? ¿Quién guía me pregunto? Aquí, el dialogismo posibilita el fin de la emisora como una: poema/ relato, poema dramático. “Duérmete con tus dos sangres”, dice. Flujos humanos, territoriales y bestezuelas. Y, ecológica ella, habla también desde el animal/madre. “nunca mates lo que es madre que amamanta bajo el cielo, da su leche y acarrea semillas y comederos” (*Poema de Chile* 40). Duérmete con tus dos sangres, dice. Entonces refiere a flujos humanos, territoriales y también a bestezuelas.

Gitana o mora, vasca mestiza o muchachita elquina, Gabriela irá asumiendo sus propias diferencias frente a los moldes imperantes, disruptiva de mil modos, lectora del Antiguo Testamento y del Korán, “india”, “extranjera” en su país, “gajo pisado de vid santa”, pero también bailarina de versos, alucinada, loca. Van emergiendo identidades poéticas casi irreconocibles y

confinadas que se van “soltando”, que descienden, desde el primer poema del libro: “Bajé por espacio y aires / sin llamado y con llamada / por la fuerza del deseo / /, ...y arribo como la flecha / éste mi segundo cuerpo / en el punto en que comienzan / patria y madre que me dieron” (7).

La entrada misma a *Poema de Chile* es contradictoria, cualidad de todo y nada, “sin llamado y con llamada”. Así, emerge el hallazgo de gozo vivo, “por la fuerza del deseo”, descenso a un segundo cuerpo”, desde el cual enunciar el poemario *en* sus diferencias. Por ello, para mí, ese “segundo cuerpo” es la reapropiación de la producción creativa y poética, dialógica y deseante en el punto en que comienza el fin de los binarismos, en la nueva conjunción femenino-masculina, “patria y madre”.

Releo entonces el hallazgo como parto, partida y descenso a los orígenes: femenino / masculino, hijo y madre, humanos y besetzuelas. Más aún: hallazgo de lenguas en otredades dialógicas; hablar, desde abajo y con otros.

¿Grado cero en la escritura de *mujeres*? ¿Es experiencia subalterna y condensación literaria? La pregunta implica interrogar el “referente” del término *mujer* en relación con sujeto y sujetiones; subjetividades y sometimientos. Ello nos lleva a distinguir el plano de la experiencia del plano del imaginario de sexo-género y a ambos, a su vez, de la simbólica de género. El imaginario psico-social, lugar de interrelaciones entre el cuerpo físico y el cuerpo simbólico, nos permite entablar una red de significantes asociados a las experiencias de como sujetos, a fin de avanzar hacia la descripción de un sistema de percepción/mundo —Gestalt o mapa figurativo cuyo referente más inmediato son las relaciones sensoriales y sensuales entre cuerpo, sexo y mundo—. La noción de una escritura más allá de la historia y de relaciones concretas de saber y de poder me ha parecido cada vez más inviable. También la idea de plantear la existencia de una *mujer* previa a las estrategias siempre históricas y cambiantes del saber y del poder.

Más allá de esas experiencias comunes, me interesa ocuparme del despliegue de los binarismos tal como lo denotan los textos específicos. Aquí el acento es en la escritura, para, a

partir de su materialidad, ir irrumpiendo hacia una episteme otra, un distinto sistema de relaciones significantes. Los binarismos que hasta aquí hemos puesto de relieve, son cuestionados y a veces resignificados. Como estructura profunda, las más diversas culturas patriarcales se representan en oposiciones. Lo interesante es ir desencializándolas, situándolas, aun cuando para muchas escritoras, dichas oposiciones hacen parte integral de toda “aculturación”. Al ir incorporando el “otro lado” de la moneda (cultura/naturaleza, Yo/Familia, femenino/masculino, por dar solo algunos ejemplos) se podrá ir develando la enorme riqueza semántica y semiótica de las formas expresivas, del género del discurso, del sistema de diferencias. Se trata de prácticas discursivas capaces de abarcar las oposiciones en conjuntos otros, en sistemas heterogéneos y contradictorios, plurales y concretos.

Podemos, también, pensar esa extranjería a niveles geográficos y territoriales, en el sentido de imaginarios de cuerpos-territorios, a modo de ir destrabando geopoéticamente nuestros mapas nacionales con sentidos celebratorios, pero también agónicos y decoloniales. “Haciendo yo una especie de mapa medieval de Chile”, dice, “me represento las regiones según ese estilo, personalizándolas en una bestia o en un cultivo” (Mistral 190). Entonces, se trata de re-ensamblar a partir de piezas y partes, bestias, cuerpos matrios, ágrafos y plurales. Es llamada a no perder de vista, también, que se trata de agónicos sonos de geografías-vientre, mapas paseantes y descendentes. Yo y no yo, nos-otras, nos-otros, nos-otres: ¿padre y madre, patria y patria? ¿por qué no?

Y lo logra. *Poema de Chile* logra enunciar identidades poéticas casi irreconocibles y confinadas que se van “soltando” una y otra vez, que descienden, desde el primer poema del libro: “Bajé por espacio y aires / sin llamado y con llamada / por la fuerza del deseo //, y arriba como la flecha / éste mi segundo cuerpo / en el punto en que comienzan / patria y madre que me dieron”. (Mistral 15)

La entrada misma al poemario es heterogénea, contradictoria en su cualidad de todo y nada, “sin llamado y con llamada”.

Por eso veo emerger el hallazgo de gozo vivo, “por la fuerza del deseo”, descenso a un segundo cuerpo”, desde el cual enunciar el poemario en sus diferencias. Desde esta lectura, ese “segundo cuerpo” va abriendo la reapropiación de la producción creativa y poética, dialógica y deseante en el punto en que comienzan “patria y madre” como otredad subjetiva. Releo entonces ese hallazgo como parto, partida y descenso a los orígenes: femenino/masculino, hijo y madre, humanos y bestezuelas para profundizar el hallazgo de lenguas en otredades dialógicas, el hablar, desde abajo y con otros.

Tríadico, *Poema de Chile* encarna “tres entes pasajeros”, transhumantes. Según Hugo Carrasco, “Gabriela o Lucila, una muerta-viva, ánima, ángel o fantasma, un indiecito atacameño y un huemulillo, quienes atraviesan el país de norte a sur, conversando acerca de lo que observan, principalmente plantas silvestres y elementos de la naturaleza, y acerca de la condición de sí mismos y de sus relaciones” (Carrasco Muñoz 32). Y lo hace en nombre de la madre, “resuello de la gea” (72), matriz eco-civilizatoria otra, fructuosa, de cuerpos imaginarios presentes, descentrados del humanismo extractivista colonial. Este lenguaje poético en ruta logra aquello que aún no se cumple ni en el ámbito jurídico-legal, ni en el registro cultural en Chile: dialogismo interseccional, interdiscursivo, polifonías, plurales reconocimientos interculturales, igualdad en las diferencias. No es casual que se pregunte: “¿sabe a qué baja el loco? / baja a cumplir su destino”. Por ello, la madre “habla lo mismo que el loco / mirando y sin responder / o respondiendo a otros” (75). Releo, en fin, el hallazgo como parto, partida y descenso a los orígenes: femenino/masculino, hijo y madre, humanos y bestezuelas. Más aún: hallazgo de lenguas en otredades dialógicas: hablar, desde abajo y con otros.

Pero, además, cabe dar cuenta de las estrategias discursivas y los dispositivos estético-culturales, las instituciones, las medidas jurídicas, los conceptos científicos y poéticos que articulan una red de significantes capaces de interpelar los textos desde afuera, desde sitios otros que los del enunciado mismo. Más que una intertextualidad, una interdiscursividad. No resulta pertinente

pasar por alto las coordenadas específicas--economías de orden verbal, psico-social, micro y macro político. Se busca un análisis que permita distinguir las diferencias más allá de los espacios estancos en que ellas suelen ser representadas. Una escritora no encuentra los mismos obstáculos, desafíos y opciones que un escritor, por mucho que éste haya optado por feminizar su escritura o que las expectativas receptivas de una época lo “lean” como feminizado. Una escritora puede ser mujer y feminizar sus signos estético-verbales o ser leída como textualidad feminizada (cierta Mistral, Bombal, cierta Brunet). A medida que avanzamos hacia el fin del veinte, las prácticas discursivas van desmontando los binarismos hegemónicos y resignificando las diferencias, sean éstas de género y generación, de clase y de etnia, de signo artístico-cultural o de proyecto político. Desde esta perspectiva, a partir de un “para nosotros” emergente, proyectos escriturales como los de Diamela Eltit, Carmen Berenguer, Eugenia Brito o Guadalupe Santa Cruz resultan profundamente radicales en sus configuraciones genérico- discursivas y sexuales.

¿Cómo se arma la odiosidad racial, sexual, de clase, sino a través de auto negaciones históricas? ¿Cómo se hace nación en imaginarios tan distantes y plurales?

Nos renegamos los renegados, dice mistral. Doble agonía, esta modernidad ajena. Entonces, en voz de un imperativo materno descentrado del humanismo occidental, interviene la justicia poética, investida de una plural vocación ética que insta al hijo a romper con la impunidad: “pide tierra para ti, cóbrala. / es la tierra en la que yo / tu pobre mama fantasma / fue feliz como los pájaros” (77).

Poema de Chile pone en el centro aquella “vieja Araucanía que ni vemos ni mentamos”. Hasta hoy, me digo. Lo he escogido porque podría leerse, como se ha hecho, desde la melancolía y la nostalgia regionalista. Pero ¿lo es realmente? ¿nos hallamos simplemente ante una ontología de la añoranza o estamos en el inicio de una memoria histórico- poética de grandes catástrofes en un país desmemoriado, neo-conquistado y extractivista?

Somos los “olvidados ...por mestizos banales” dice, porque no nos reconocemos, porque “por fábula” contamos los primeros pueblos, aunque nuestras caras suelen sin palabras declararlos. Ese desconocimiento de nuestras propias lenguas, narradas como fábulas nos golpea hoy. Entonces, hacia el final, la “india azorada” se entrevé corriendo y escabullendo la cara, “va escapada de que vio / forasteros, gente blanca” ...(que) hasta su nombre les falta”.

¿Cómo construir identidad común sobre memorias negadas, atormentadas? ¿Qué comunidad de nación es esta?

Leo Poema de Chile como un “taller de signos”, un cruce entre géneros discursivos y género sexual que permite atisbar una matriz de aspectos expresivos y semánticos que fueron presagiados antes y después de Mistral, y que por tanto no remiten a Ella como autora —ese emblema nacional en que ha sido transformada— sino a nudos estéticos e identitarios que condensan inquietudes y malestares de escritoras chilenas a lo largo de todo un siglo, en su singularidad y en su generidad.

Poema de Chile no deja espacio a nostalgias del pasado regionalista. Logra recuperar para nosotras y nosotros, poéticas y memorias colectivas de pasados comunitarios, dialógicos, vivos en el seno de nuestra olvidadiza modernidad neocolonial. Aquí nuestras justicias interrumpidas, nuestras tecnologías desbordadas y nuestros pueblos simbólica y físicamente desaparecidos. En el escenario literario chileno, el paso de la histeria a la locura apunta a plenitud de poderes identitarios, estéticos y políticos para las mujeres. Pero no solo para ellas. La locura trastoca el Proyecto Ilustrado, abre un abismo sobre la Modernidad minoritaria y estamental de nuestro país, genera pactos con proyectos heterogéneos de mujeres y sectores populares, con homosexuales e intelectuales vinculados a los emergentes sectores medios. Los tres Chiles mistralianos van armándose como montaje de clase, pueblos indígenas y género: “País de la ausencia, / extraño país” o “en país sin nombre / me voy a morir” (56-57).

La locura como vértice y signo literario instala en la enunciación mistraliana péndulos rizomáticos entre lo sagrado, lo

estético, lo político y lo utópico. En tanto no generemos territorios democráticos soberanos, las “lunas de la locura” continuarán signando la utopía como sinrazón in civilizatoria. En este sentido, si bien la locura se asocia a un *ethos* liberador, ella no implica una solución de continuidad con lo sagrado. Más bien, se trata de la secularización de lo metafísico, no de su desconstrucción. Mistral amplía el registro de la sacralidad a la vida cotidiana, al devenir, a “lo terrestre y lo divino”, como acontece con las voces populares de nuestro país. El término país, y en ocasiones el vocablo *patria* es proyectado por la textualidad mistraliana a un registro utópico-religioso: “la segunda Tierra nuestra / iba abriendo su Epifanía” (55). La figura remite a tópica civilizatoria otra, a episteme y zona liminares, a fervor metafísico: “País de la ausencia, / extraño país” (56) o “en país sin nombre / me voy a morir” (57). Por eso, la locura como vértice y signo literario instala en la enunciación mistraliana péndulos rizomáticos entre lo sagrado, lo estético, lo político y lo utópico. La “casi locura” de Iris, la mitomanía de la histérica en Bombal, han sufrido inéditos desplazamientos en la producción mistraliana. En adelante, la propia escritura (“lengua de fuego”, “llama” / llamado) se convertirá en signo destabilizador del proyecto Ilustrado en tanto razón masculinista, positivista y vertical.

Memoriosas en un país que teme su propia historia, releer a Gabriela Mistral hoy nos llama a repensar Chile y la “Patria Grande” latinoamericana. Sobre todo, en el contexto de la soberanía y la paz mundial, a 80 años de su Premio Nobel de Literatura en 1945. Pienso, por ejemplo, que la Academia Sueca interrumpió el Premio Nobel de Literatura y el Premio a la Paz durante los años de la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto, 1945 no solo marcó la primera distinción mundial a una mujer chilena y latinoamericana. Justamente, su premiación reinauguró, una vez derrocado el régimen nazi, el Premio Nobel de Literatura ese diciembre de 1945. En la ocasión, el secretario de la Academia Sueca alabaría su “amor maternal”, las rondas de *Ternura* (1924), los versos desgarrados y solidarios de *Desolación*, libro que ella dedicó a Pedro Aguirre Cerda, del Frente Popular, cuando él aun

no presidía nuestro país. Su libro, *Tala*, también incluido en la obra cubierta por el premio, había sido publicado en Buenos Aires en 1938 con el reconocimiento de Victoria Ocampo, pionera intelectual de la igualdad de la mujer en nuestro continente. Gabriela dedicó ese libro a los niños y niñas afectados por la Guerra Civil Española, y, en ese sentido se hermanaba con grandes poetas de América Latina del momento: el peruano César Vallejo, los mexicanos, Octavio Paz, Elena Garro, José Revueltas, y el propio Pablo Neruda, todos en defensa de la cultura contra el fascismo.

Ha viajado. Ha trabajado en el México post revolucionario con Vasconcelos, por la educación pública y gratuita. Ha vivido entre refugiados de otras patrias e irónicamente, sería reconocida en el extranjero antes que en Chile. Mucho después, recién en 1951 recibiría el Premio Nacional de Literatura en Chile. Destinó los recursos de esa distinción a los niños desposeídos del valle de Elqui. Por eso se asume siempre en ruta, en exilios voluntarios e involuntarios, aunque siempre soñando con su “higuera del Elqui”, en modos fugitivos o huérfanos, siempre simbólicamente volviendo al lagar. ¿Qué exiliadas y exiliados, voluntarios o involuntarios, no se reconocen en esta extranjería identitaria mistraliana, en este Chile, en esta Nuestra América? ¿Cuántas y cuántos poetas se reconocerían en Chile descentrados y descentradas desde nuestras múltiples regiones, aquí donde el capital sigue siendo centro de la capital?

Siempre en tránsito, como “árabe que deja su tienda”, Gabriela irá asumiendo los caminos que eran de chasquis, la América de José Martí, desde Anáhuac a Aztlán, los caminos mayas, los caminos incas. Y se va armando su propio mapa, un mapa visionario hoy perdido, uno que simbólicamente se extiende desde Río Blanco en Aconcagua a los campos de Mitla en Puerto Rico, a las piedras de Oaxaca y Guatemala: “siempre hacia el Sur, yendo hacia el Norte, del Sur y del Norte, del uno y dos”. En su transitar y extranjería va desplegando desencantos nada ajenos. Lo muestra en el poema “Todas íbamos a ser Reinas” al desentrañar las falsas expectativas con que se nos criaba y se nos cría aún hoy, porque ninguna ha sido reina, “ni en Arauco ni en Copán”.

No habrá de sorprendernos, entonces, que, a su muerte, Violeta Parra le haya dedicado versos a lo humano y lo divino: “Hasta la consumación/Santa mistral coronada”.

Estás y estarás, Mistral, me digo, en este largo trabajo de duelo del Chile posdictadura de hoy. En la desmemoria. En la tiranía del aquí y ahora. Más, hay un país post-Revolta que pulsa y late, abierto hacia lo indeterminado en hablas indelebles de nuestro devenir contemporáneo. Con toda razón, a su muerte, “jamás de nuestra memoria, ha de olvidarse Gabriela”, nos legó Violeta Parra.

* * *

Obras citadas

- Carrasco Muñoz, Hugo. “Geografía mítica en el *Poema de Chile*.” *Cuadernos de Lengua y Literatura*, no. 2, 1989, p. 32.
- Micco Aguayo, Sergio. “Gabriela Mistral y la maternidad Andes.” *Andes Perdiatras*, vol. 94, no. 2, 2023, pp. 254-259.
- Mistral, Gabriela. *Tala*. Ediciones Sur, 1938.
- . *Lagar*. Editorial del Pacífico, 1954.
- . “Locas mujeres.” *Lagar*, Editorial del Pacífico, 1954, pp. 55-89.
- . *Poema de Chile*. Editorial Pomaire, 1967.
- . “Lecturas para mujeres (Introducción).” *Gabriela Mistral. Pensamiento feminista. Mujeres y oficios. La tierra tiene la actitud de una mujer*, selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers, RIL Editores, 2001.

* * *



© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.
En el homenaje celebrado en su honor. Sede de la
Organización de Estados Americanos-OEA, Washington
D.C., 1946.
Autor: Marcos Chamudes Reitch.

Una poética del género: la escritura mistraliana en *Niña Errante*¹

EUGENIA BRITO

Facultad de Artes
eugeniabritoastrosa@gmail.com
Universidad de Chile

Las feministas han señalado con bastante agudeza (Gayle Rubin, Judith Butler) la inestabilidad del concepto de género y de la noción de género de la mujer, que recorre toda la historia “occidental”, para hablar de un universo que aparece entremezclado en la configuración de la nación, la ciudadanía, la historia de las ideas y en toda la articulación del discurso cultural y político de nuestro país. Mientras la masculinidad se configura de manera sólida y homogénea, a pesar de los micro movimientos existentes hoy con el nombre de “masculinidades en crisis”. Por muy fragmentado y estallado que esté el concepto de sujeto masculino, no se acerca para nada a los bordes periféricos de las crisis de las mujeres, empobrecidas e invisibilizadas en los aparatos de poder. Siempre sujetas a la voz de un padre que, militante o caudillo, líder de hoy o de ayer, muchas de ellas- las más se mantienen en el refugio del trabajo remunerado o en trabajos públicos ausentes de la formación de la política chilena contemporánea. En la conocida antología *Womens Writing in Latin America*, la escritora y crítica argentina Sylvia Molloy señala en su lúcida

¹ Texto facilitado por su autora para el Dossier de esta edición de *Nomadías*. Originalmente publicado en *Aisthesis*, no. 55, 2014, pp. 29–39. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. ISSN 0568-3939.

Introducción a la Segunda Parte que, a su parecer un rasgo que define la escritura de la mujer sería una dislocación en el orden del ser. (“a dislocation in order to be”). Este rasgo podría ser el impulso principal detrás de sus escrituras. Cita dos ejemplos: Mistral: “Estoy donde no estoy” (“Niño mexicano”) y Pizarnik, años después: “Escribir con palabras de este mundo que un barco partió de mí llevándome”.

Las Cartas de Gabriela Mistral a Doris Dana son ese espacio textual en el que a través de la correspondencia de la poeta a la mujer que la acompañó durante la última década de su vida, desplaza su escritura por una zona de su ser en que de manera clara abre algunos de los enigmas que acompañaron curiosamente no sólo su producción literaria sino también su vida, la gran producción de todo humano. Vida en la que movilizó de manera decidida los signos fijos de la construcción identitaria asignada a la mujer en todos los ámbitos de la cultura.

Pocos seres en Chile han levantado tanta polémica en el discurso público que ella generó, así como en el crítico y el académico, desde el cual se ha leído de distintas formas su producción. Hay preguntas que la acompañaron desde que publicó sus primeros poemas, “Sonetos de la Muerte”, durante su permanencia en Chile, sus viajes, sus epistolarios. Incluso ahora, a más de 60 años de su muerte, en Estados Unidos, suscita debates y relecturas, abriendo grandes aparatajes críticos. Aunque también aparecen apasionadas pero cegatonas defensas, como por ejemplo la escrita por Hernán Ortega, en el Archivo de Chile, en el año 2006.

Para seguir con la cita a Sylvia Molloy, esta “dislocación del ser” citaría la dificultad de la mujer para sortear los lugares transitados por la cultura, los “estereotipos” de la “esposa y madre amante”. Son éstos lugares privados y periféricos, por definición, ecos del modelo masculino, así como reiteración del sistema de poderes que desde el acceso a la palabra hasta el ingreso a la sexualidad y hasta la vejez, programan al cuerpo de la mujer o de las mujeres. De acuerdo con Homi Bhabha, la estrategia del dominador consiste en invisibilizar a su otro, el/ la subalterno/a, lo que explicaría la desrealización de la que hablara Mistral en

su poema “Electra en la Niebla” o Bombal en su conocido texto *La Última Niebla*. La que finaliza en la nada, la privación del ser en la cultura occidental. Coincido con Raquel Olea, en su texto *Como traje de fiesta*, en su aseveración de que Gabriela Mistral ha sido atrapada en el nombre de madre de Chile y de poeta nacional. La representación resguarda su trascendencia social, la permanencia de su sentido en el tiempo, preservando a su vez, celosamente, cualquier forma de expansión hacia aquello que le ha sido sustraído. La diferencia desplazada del nombre oficial, la otredad acallada, el extrañamiento innombrado —en su escritura como en su biografía— es un llamamiento a la lectura crítica y a la escritura biográfica a hacerse cargo de nuevos interrogantes y operaciones de lectura que permitan dismantelar la clausura operada por la simbolización oficialmente legitimada. Considero que la figura de la Mistral, por ser una mujer pública y además una mujer visible, la manera de verla fue a través de los lugares comunes con que se ve generalmente la vida de una mujer, como un guion inadecuado, limitado y torpe.

Se la consideró amante frustrada (de un tal Romelio Ureta, a quien no conoció), madre frustrada también por no tener hijos sin pensar que la Nobel jugó con los únicos signos de que disponía la cultura de su época para ser considerada y respetada por los poderes de su tiempo. Como bien señala Raquel Olea, una selección restringida de su corpus, los poemas amorosos y los poemas infantiles, se dieron a conocer desde la escuela y la prensa alcanzando el dominio público. *Tala*, su libro mayor y *Lagar* no se leyeron de manera analítica, a excepción de la enseñanza universitaria especializada. Es en esos ámbitos desde donde en los años 80 surge la propuesta por una lectura más completa de la producción mistraliana, desde el punto de vista del género, la sexualidad y los debates teóricos propios de la cultura y literatura hispanoamericana. Mistral es para Jorge Guzmán (*Diferencias Latinoamericanas* 1984) el significante de la mujer chilena mientras que para Marchant es un árbol-madre, lugar fundamental que permea la escritura de una nación desolada (durante la dictadura).

Los siguientes años han sido claves para desarticular los estereotipos sobre Mistral: Adriana Valdés, Kemy Oyarzún, Ana Pizarro, Jaime Concha, Jorge Etcheverry, Grínor Rojo, Raquel Olea, Jean Franco, Naín Nómez y otros más han señalado las múltiples formas que recorren los sentidos de sus textos.

La razón del enigma mistraliano es el espesor material de los significantes que portan su ser y su producción cultural; el de una mujer que rebasó todos los lugares, desde la patria hasta la *Antipatria*, como lo sugiere Jean Franco. Desde la razón y la locura hasta la loca razón, desde la no maternidad hasta la maternidad de humo. Desde la categoría genérica femenina a la masculina, en las cartas que nos ocupan hoy: las de *Niña Errante*. Cartas a Doris Dana, su última compañera, norteamericana, estudiante de un postgrado en Literatura en Nueva York, joven de 28 años cuando Mistral la conoce dando una conferencia sobre Thomas Mann, en Barnard College.

Las cartas hoy son consideradas como producciones discursivas del mismo valor que otras producciones canónicas, como la novela, ensayo, poesía. Ha sido Derrida quien a través de su obra ha establecido la identidad de estatus de las notas, epígrafes, cartas y conversaciones con respecto a libros, artículos y aún obras completas. Pues consideró que las cartas o las notas son parte de un proceso idéntico de escritura, al igual que la obra de un autor consolidado, como ocurre en el caso de Sigmund Freud, analizado en el texto *La Tarjeta Postal*.

En Chile, el escritor y crítico Leonidas Morales, quien en su libro *La Escritura de al lado. Géneros Referenciales* da un lugar cultural y simbólico a estos objetos, señala: “géneros discursivos “referenciales” llamo aquí a aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales, como la novela, autor, sujeto de 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, biográfico”

En las Cartas de Gabriela Mistral queremos establecer una cierta distancia con lo que Morales da por sentado: “el autor, el

sujeto de enunciación coinciden con el / la yo de los enunciad^{os}". En *Niña Errante*, la escritora se refiere a sí misma como:

Parece que tú ignoras aún que a mí me viene una especie de borrachera de amargura de pronto, algo como una purga infernal que me cae a las entrañas y que me da una agonía sin sangre y sin llanto, es decir, sin alivio. Aquel grupo de fotos unidas por un elástico me produjo eso. Y yo no debí escribirte en tal estado de ánimo, pero soy arrebatado, recuérdalo y colérico y TORPE, TORPE. Por favor, no vuelvas nunca nunca a sufrir así, a padecer por mi culpa. Sabe que, de una vez, padeciendo así, me das tú una enorme vergüenza de mí mismo (54).

La zona de enunciación de la escritura de esta carta elabora un relato de sí misma y de sus estados psíquicos: la purga infernal, que sostiene, refiriéndose a sus "entrañas" como la zona de sus emociones eróticas y afectivas, al shock emocional que recibe al ver algunas fotos. Y se refiere a sí misma en masculino: soy arrebatado y colérico. Más adelante, dice "me das tú una enorme vergüenza de mí mismo".

Este tránsito de lo femenino a lo masculino es una de las características del epistolario e indica un punto de fuga de la escritura mistraliana. Llamará la atención del desprevenido lector chileno, acostumbrado a leer en sus producciones una concordancia de la escritura con un sujeto mujer formalmente reconocible con el yo tradicionalmente estereotipado de la mujer "chilena": esposa y madre. En ese sentido, la correspondencia entre el ser que fue Mistral y el que aparece en su escritura es discontinua, por la capacidad de su escritura de proponer una multiplicidad de seres que la nombran, en una galería de diferentes metáforas y metonimias que la duplican, la restan o la alternan en inagotables metamorfosis.

Pero Mistral no sorprende a sus lectores más avezados. Está en desacuerdo íntimo con ese yo, no calza con el modelo "femenino" tradicional, vale decir, fijado a los rígidos códigos con los que se alinea la construcción de la mujer, sumisa, pasiva, receptiva frente a la capacidad pensante, activa y creadora establecida

para el hombre. Mistral no ingresa a ese modelo más que en una negociación de su mundo simbólico, en que ella tuerce esos contenidos poco a poco; pasando desde la mujer dolorosa, la “viuda”, como diría Nicanor Parra, de los “Sonetos de la Muerte” a la fundadora de un mundo nuevo, particularmente en *Tala* y en *Lagar*, como hacedora de una nueva forma de pensar y construir el mundo latinoamericano.

En el poemario *Lagar* de Gabriela Mistral aparece un conjunto de textos denominado “Locas mujeres”, en los que la artista expresa con el nombre de “loca” los estados de ansiedad y de angustia con que vivió su mundo. A Mistral le quedan tres años de vida (muere en 1957) cuando publica su poemario *Lagar*, en 1954.

No quiero señalar con esto que en la disyuntiva de género se encuentre el total de la compleja mujer que fue Mistral. De lo que hablo es de una problemática íntima y dolorosa impresa en el ser de la artista, vivida entre el ser y el deber ser, entre las fronteras locales y las del mundo internacional que ella constituyó en México, Puerto Rico, Cuba, Italia, Estados Unidos; entre ese debate que era en realidad un imperativo social. El guion de la subjetividad mistraliana era un universo hecho de paisajes y personas; que de Chile amó básicamente el lugar en que nació, el Valle de Elqui, del que guardó ciertos signos; el principal, la madre y su recuerdo, como también su medio hermana, por cierto, fue tributaria del imaginario andino que constituyó en ese lugar con sus arcaísmos, su flora, fauna, su vegetación, pero no sólo de él, también de los países latinoamericanos en los que habitó, como México y Puerto Rico, entre otros. Mistral no reconoce fronteras en la expresión de su ser extraordinariamente sensible y también hábil en su producción literaria, la que cuidó con esmero. A ese imaginario nuclear se superponen las imágenes de los países que conoce en los viajes. Por lo tanto, es sofocante para Mistral ya desde joven la limitación que la concepción de mujer latinoamericana impuso a la artista: el deber de responder sobre todo al matrimonio y la maternidad.

La escritura mistraliana con la figura de la “loca”, que se reitera desde las *Historias de Loca* hasta “Locas Mujeres” conforma ese plus simbólico que le sobra a todo estereotipo, rígido y estrecho: la loca es la negación al control, la errancia por sobre lo rígido, la pluralidad que se niega a la linealidad que sobre la mujer impone el cristianismo y el catolicismo en particular, omite y condena a la mujer a una existencia reprimida, llena de límites. De acuerdo con ese control, sin embargo, Mistral, que profesara esa fe, se detiene en la imagen de la “mujer sola” y “estéril”, a pesar de sus textos en los que se hace madre de América, ingresando al éxtasis de la oración, como “peña arrobada”, como señala en “Cordillera”.

La figura de la “extranjera”, título de uno de sus poemas, es otro de los formatos que ella emplea para poner distancia sobre el ojo censurador de los hombres y/o mujeres de su país. Al mismo tiempo su identificación con un grupo de mujeres de la Biblia (Raquel, Sara) es parte de la configuración de este dilema. Las hebreas fueron estructuradas por férreos mandatos patriarcales. Mientras que las trágicas Electra y Antígona emergen en su poética como víctimas de las tragedias desencadenadas por la lujuria y/o la torpeza masculina. En *Niña Errante* nombra ese estado de su ser como purga infernal, en una metáfora de sus dilemas afectivos y existenciales.

A lo largo del Epistolario, Gabriela habla de su soledad: la preocupa su trabajo, se cansa de las relaciones sociales que debe mantener por su trabajo diplomático, no encuentra calma nunca, vigila su trabajo poético y diplomático, como también se preocupa de sus posesiones, habidas como renta.

La “locura” o extrañeza de Mistral sería esta gran despertencia a los códigos culturales nacionales, y al estereotipo de la mujer. Esa reserva simbólica asignada al rol, un espacio restringido y limitado para la escritora y la escritura, fue el modo de expresarlo. No una escritura simple, sino una puesta en jaque a la cultura local, a las fronteras mentales de la patria. Es hacia ese “otro lugar” al cual como utopía navegan sus intransables

signos. ¿Qué sujeto construye Mistral en esas Cartas, tituladas *Niña Errante*?

Son de manera temprana una crítica y cuestionadora mirada al género, tomado 40 años antes ya como “cárcel”, pues se entiende como “fugitiva”, implicando su salida del país, de sus instituciones y del discurso dominante. Más adelante dice: “Tú no ignoras que yo soy un enfermo, pero sabes vagamente que yo soy un alma padecida que en cuanto quede sola se hunde en una especie de nada, de “nihil”. Cuando no pasa algo peor; al estado de angustia pura” (212) . Esta manera de entenderse como “enfermo”, un doliente aquejado de problemas es nueva en la correspondencia mistraliana, en que la enfermedad nombra el dolor, lo cita, dolor de género, aquella insatisfacción que paga con el cuerpo haciendo eco de la histeria.

Si leemos los signos emitidos por la poeta en esta carta, notaremos que su autorrepresentación negativa, como enfermo o “alma padecida”, sola, nihilista una posición depresiva de la poeta sometida a la mirada pública, que conoce de manera desplazada y elíptica la mujer que escribía. Según Butler:

el problema del sujeto es fundamental para la política, pues los sujetos jurídicos siempre se construyen mediante ciertas prácticas excluyentes que, una vez terminada la estructura jurídica de la política, no se perciben. En definitiva, la construcción política del sujeto se realiza con algunos objetivos legitimadores y excluyentes, y estas operaciones políticas se esconden y naturalizan mediante un análisis político en el que se basan las estructuras jurídicas. El poder jurídico produce lo que afirma sólo representar; así, la política debe preocuparse de esta doble cara del poder, la jurídica y la representativa. (5)

El concepto de “género”, la interpretación cultural de sexo implica una identidad común, puesto que el género no siempre –dice Butler– se construye de forma coherente o consistente con determinados contextos específicos, de raza, religión, y otras variables regionales y sexuales. La representación de un sujeto tiene sentido cuando no suponga nada con respecto al sujeto de las mujeres.

Si estamos de acuerdo con Butler en que el género es el medio discursivo cultural a través del cual una naturaleza sexuada se forma y establece como prediscursivo, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura, debemos considerar también que la noción de género es una noción que cita al sexo, y que el sexo marcado por la ley es el masculino, y el sexo femenino es el único género existente.

Las cartas de Mistral son pues la expresión misma de la fuga, en el sentido deleuziano, de que desde su cuerpo construye la máxima escultura de la otredad, más allá de su género, más allá de todas las constricciones binarias, fundó en su carne un estilo doloroso: la mujer maestra, adusta, la Anti-Matriarca y también, la lesbiana: Sólo que ese lado, el “tercer lado”, no fue visible para la cultura de la época.

Si Mistral se considera “fugitiva”, es en verdad de la prisión de lo “femenino”, único género marcado y dominado por el masculino, que coincide con lo universal, por lo tanto, es del lugar o lugares culturales y convencionales desde donde se la oprime, de donde se arranca, y por eso elabora desde su presencia corporal la densidad de su imagen. Traspasa el género marcado, reteniendo del modelo mariano la matriz dolorosa, pero se ancla en una “huella” de la madre, la “maestra”, la asistente que auxilia a los niños en el aprendizaje social de la cultura, es decir es bajo ese signo que a Mistral se la domestica, ignorando su enorme talento.

Sin embargo, la paradoja es que ese estereotipo, solidario en principio a la madre, proporciona a Mistral una clave para alejarse del modelo de la mujer casada, que no era conveniente a ella, en tanto, desde la mirada de la época, que imponía la mujer intuitiva y no con capacidades intelectuales como las desarrolladas por la escritora, y también el modelo de la maestra, le permitía adquirir saberes para desarrollarse en el campo cultural, lo que elaboró más tarde a través de sus cartas, recados y escritos presentados en distintas instituciones.

Sustituyó también el modelo de madre por el de madre simbólica, en el cual Chile se consideraba un país postcolonial,

mestizo y pobre, necesitado de una madre masculina fuerte y capaz de gestionar con brillantez su lugar en el Primer Mundo. La poeta logró con amplitud ese encargo en su escritura.

Gracias a estas Cartas, se abre de manera nítida algo que ya se hacía presente en la poética mistraliana, su performática de género. Si la poeta tuvo que hacer transformaciones interesantes para paliar lo angosto de la concepción de mujer que complejizó su vida de manera dramática, hay que decir que estas transformaciones poéticas dejaban siempre una zona angustiosa: “la niebla”, “el vacío” del que habla en sus cartas a Doris Dana, así como en sus poemas, son el precio que ella debió pagar por su rebeldía.

No quiero decir que Mistral estudiara de antemano ensayos corporales o escriturales para emerger con sus textos y su postura adusta y seria en la sociedad de su tiempo, sino más bien estos textos emergieron como una protesta y una propuesta poética en la que se juegan el simulacro y el dolor en un mismo tejido corporal; quiero decir que ambos están disputándose la emergencia mistraliana.

Para Butler, el género no es sino una puesta en escena de una condición que se practica y se constituye como performance. Para ella, la fuerte demanda de la opresión heterosexual exige una performance demasiado rígida que termina por angustiar al ser humano, en apretadas máscaras del yo, mientras en su mundo interno subyace el tejido melancólico de una relación más liberada con el propio sexo. Finalmente, como arguye Butler, es desde la ideologización de la matriz como “indeterminada y neutra” que comienza el trabajo de la cultura falologocéntrica para despolitizar y privar de su acceso al mundo simbólico a la mujer y a la madre.

Para Monique Wittig, “la ficción del sexo habría sido puesta en circulación por el sistema de heterosexualidad obligatoria, para ceñir la identidad en la heterosexualidad. La homosexualidad ofrecería la posibilidad de destruir la categoría de sexo. La proliferación de los placeres de índole no reproductiva echaría por tierra la economía erótica de la heterosexualidad. El cuerpo

lesbiano puede leerse como una lectura invertida de “Tres ensayos de una teoría sexual” de Freud.” (Butler 1990).

Para Lacan, el sujeto masculino es una construcción ficticia elaborada por la ley que prohíbe el incesto y dictamina un desplazamiento infinito de un deseo heterosexualizador. Lo femenino nunca es una marca de sujeto; lo femenino no podría ser un atributo de género, más bien, lo femenino es la significación de la falta, significada por lo simbólico, la Ley del Padre. El tabú del incesto, que aleja el hijo de la madre y de este modo determina la relación de parentesco entre ellos, es una ley que se aplica en el nombre del Padre. De forma parecida, la ley que repudia el deseo de la hija por la madre y por el padre exige que la niña acepte el emblema de la maternidad y preserve las reglas del parentesco. De esta manera, tanto la posición masculina como la femenina se establecen por leyes prohibitivas, que crean géneros culturalmente inteligibles, pero únicamente a través de la creación de una sexualidad inconsciente que reaparece en el ámbito de lo imaginario.

Desde estos tres conceptos de género, en que tres figuras claves de la cultura contemporánea lo consideran una performática, una ficción, interesada en regular la economía productiva de los cuerpos y restrictiva de la mujer centralmente, podemos entender que la manera de articularse de Mistral como sujeto fue “menos que uno y doble”, como señala Homi Bhabha al hablar del sujeto postcolonial, fragmentado en menos que uno, es decir, con muy poco poder sobre sus relaciones, y doble, es decir, sujeto a tener que esconderse en los múltiples rincones que le ofrece la cultura de su tiempo. Amparado en la sombra del Otro, se forma el ser postcolonial, sabiendo que no hay palabra ni acto suyo que pueda modificar los deseos y coerciones que imponen los poderes hegemónicos y también, en el caso de Mistral, por mestiza y por mujer, estereotipos de raza y de cultura étnica, a la par que los ya comentados estereotipos genérico-sexuales.

Mistral, entonces, juega con esos conceptos: primero, rechaza ser madre en su célebre “Poema del hijo”, pero celebró la maternidad en otras mujeres, que tal vez no eran locas, porque

se habían forzosamente adaptado al rol de madre. Pero Mistral respetaba ese lugar, tenía amor por su propia madre y dedicó poemas y textos muy verdaderos a ciertas madres. En sus cartas, además, a la hermana de Huidobro, carta de duelo por la muerte de la madre, Mistral le dice que comenzamos a morir cuando se muere la madre. En carta a Victoria Ocampo, la escritora se conduele de la argentina porque su idioma materno no coincidió con la lengua que le enseñaran sus institutrices, que fue el francés y posteriormente, el inglés. Mistral lo consideraba como una falla simbólica, aunque en realidad fue, para Victoria Ocampo, la gran carta que le sirvió para ocupar un lugar de prestigio en la intelectualidad argentina.

Más allá del error o la razón, cito estos comentarios como datos que aportan una pista en la constitución del sujeto mistraliano y su relación con lo materno. La escritora creía que la madre jugaba un rol fuerte en la niñez, época en la que se modela la construcción del imaginario. Creía firmemente que ella, que encontraba débil el imaginario chileno dominante, lo que dejaba para la mujer el carácter de “vencido”, como escribe en el “Poema del Hijo”, en el que renuncia a la maternidad como lugar. Poema que articula desde el momento de su escritura y tal vez, para siempre, inicia su ruptura amorosa con lo masculino.

Es escaso el papel que juega ese lugar en la poética mistraliana. No era, no fue el gran otro de la Mistral, quien no vio la pareja más que dentro de una concepción binaria castigadora para ella: en que la mujer, sirvienta y madre, semi analfabeta y muy ignorante, se hace esposa de quien la abandona, la deja, y ella con sus hijos se autodetermina, “condenándose al heroísmo”, como dice Jorge Guzmán en su conocido artículo “Por hambre de su carne”.

Mistral no vio héroes en su vida ni conceptual ni amorosa; vio seres que falibles y mal encasillados en los roles del gran conceptual, el creativo, el pensante, estructuran la figura a partir de la cual se ha elaborado la imagen del hombre de la raza latinoamericana. Admiró a algunos, como Amado Nervo, Rubén Darío, pero no les dio la épica estatura de héroes.

Pero es en *Tala* donde la escritora se libera de una conciencia represora y genera una voz disidente, que produce una tercera figura, la de una mujer que se deshace de todo y que señala: “quiso el amor soledades / como lobo silencioso. Se vino a cavar su casa / en el valle más angosto / y la huella le seguimos / sin demandarle retorno...” Y más adelante, escribe: “Nos sobran todas las cosas / que teníamos por gozos: los labrantíos, las costas / las anchas dunas de hinojos. / El asombro del amor / acabó con los asombros” Y más aún:

Ya ni recuerdo cómo era / cuando viví con los otros / Quemé toda mi memoria / como hogar menesteroso. / Los tejados de mi aldea / si vuelvo, no los conozco, / y el hermano de mis leches / no me conoce tampoco. / Y no quiero que me hallen / donde me escondí de todos / antes hallen en el hielo / el rostro huido del oso / El muro es negro de tiempo / el liquen del umbral, sordo, / y se cansa quien nos llame / por el nombre de nosotros. // Atravesaré de muerta / el patio de hongos morosos / El me cargará en sus brazos / en chopo talado y mondo: / Yo miraré todavía / el remate de sus hombros. / La aldea que no me vio / me verá cruzar sin rostro / y sólo me tendrá el polvo / volador, que no es esposo (“La Dichosa” 207-208).

Han sido estudiadas las múltiples identidades con que desplazó Mistral su ser en su poesía, tanto por Guzmán, como por Marchant y Adriana Valdés. Es en este poemario, *Tala*, y más tarde en *Lagar* en donde ella elabora su ser de adulta, no perteneciente a ningún país, viviendo el amor como “un asombro que acabó con los asombros”. Y finalmente, señala: “ya ni recuerdo como era... quemé toda mi memoria como hogar menesteroso.”

Pobre le parece a Mistral su memoria; pobre, su historia. Duro el trabajo de ser dependiente y colonizada desde dentro. Débil, “menesteroso” el hogar de donde provino, y, por cierto, señala que ya no hay retorno, desde donde ella está. Dicho y hecho, murió en Estados Unidos en 1957, cerca de Doris Dana, su último amor.

La poeta elabora aquí el sentido de su ¿voluntario? exilio. “Atravesaré de muerta / el patio de hongos morosos”. Pero, podemos preguntarnos: ¿será este poema otro repliegue de la

escurridiza identidad mistraliana?, o es éste un momento de dicha, un júbilo de encontrar su ser más allá de toda frontera, identidad, en donde ella transgénica y transexual, señala que sólo la tendrá el polvo volador, no el esposo. Señala además que su aldea no le vio ni le verá el rostro. Esta nueva cara, adquirida, por la que lucha Mistral es la que al fin ha encontrado como modo de entenderse a sí misma y este modo es, sin lugar a duda, la libertad, más allá de todo sectarismo, clasismo, racismo y generidad.

* * *

Obras citadas

- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *Gender Trouble*. New York and London: Routledge, 1990.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1997.
- . *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *La tarjeta postal*. México: Siglo XXI, 1986.
- Franco, Jean. "Loca y no loca: La cultura popular en la obra de Gabriela Mistral." *Releer hoy a Gabriela Mistral*. Ottawa: Université d'Ottawa, 1997.
- Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas*. Santiago: Eds. del Departamento de Estudios Humanísticos, 1984.
- Lacan, Jacques. "La significación del falo." *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1971, pp. 85-97.
- Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago: Gato Murr, 1984.
- Mistral, Gabriela. *Niña errante*. Barcelona: Lumen, 2009.
- . *Poesías completas*. Santiago: Andrés Bello, 2001.
- Molloy, Sylvia. *Women's Writing in Latin America*. Boulder: Westview Press, 1992.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado: Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Olea, Raquel. *Como traje de fiesta: Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*. Santiago: USACH, 2009.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo." *Nueva Antropología*, vol. 30, nov. 1986, pp. 95-145.
- Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.



(Beltrán) Mathieu & Miss Gabriela Mistral. 14 de mayo de 1924.

Autor desconocido.

Esta imagen está disponible en la División de Grabados y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos con la identificación digital npcc.25733.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4362427>



© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

En el homenaje celebrado en su honor.

Sede de la Organización de Estados Americanos-OEA,
Washington D.C., 1946.

Autor: Marcos Chamudes Reitch.





El artista salvadoreño Salarrué (izquierda), en compañía de Gabriela Mistral y Adolfo Ortega Díaz. 1933.

Autor desconocido. Fotografía de dominio público.

<http://museo.com.sv/fototeca/wppaspec/oc1/cv0/ab10/pt186>

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61221716>

LOCAS MUJERES

UNA PELÍCULA DE MARÍA ELENA WOOD

DIRECCIÓN: **MARÍA ELENA WOOD** / PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **PATRICIO PEREIRA** / CO-REALIZADORA: **ROSARIO LÓPEZ** / DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **GABRIEL DÍAZ** /
MONTAJE: **SOPHIE FRANÇA** / GUIÓN - INVESTIGACIÓN: **ROSARIO LÓPEZ - MARÍA ELENA WOOD** /
ASESORÍA GUIÓN: **SOLANGE SORIA - ELISEO ALTUNAGA** / PRODUCCIÓN NEW YORK: **MARY MONAHAN** / DISEÑO DE SONIDO: **MIGUEL HORMAZÁBAL** -
PLATÓ SONIDO/CINECOLOR / POST PRODUCCIÓN DE IMAGEN: **ALVARO ASELA** / MÚSICA: **CAMILLO SALINAS** / FOTO Fija: **PAULA LÓPEZ**

UNA PRODUCCIÓN DE IGENIOVISUAL Y WOOD PRODUCCIONES CON LA PARTICIPACIÓN DE TELEVISIÓN NACIONAL DE CHILE (TVN).

igeniovisual

Wood
PRODUCCIONES

TVN
TELEVISIÓN NACIONAL DE CHILE

TELEVISIÓN NACIONAL DE CHILE
CORFO

CORFO

Afiche del Documental dirigido por María Elena Wood, 2011.

Producción: Patricio Pereira

Guión: María Elena Wood, Rosario López

Duración: 72 minutos

Productora: Wood Producciones, Igenio Visual

IMAGINARIO MISTRAL

(...) Antes del movimiento social que estalló en octubre del 2019, en la fachada del edificio se instaló #ManifiestoGAM, un montaje fotográfico liderado por Gabriela Mistral que fantaseaba con personajes de la cultura manifestándose en apoyo de la lucha feminista. El mural buscaba retratar cómo el discurso de la ciudadanía que marcha dialoga con la programación del centro cultural. De esa forma, frases reales de manifestaciones como “disculpe las molestias, pero nos están asesinando” aparecían junto a afirmaciones de figuras de la cultura como Mistral que dijo “mi indigenismo me hizo odiosa”, y se unían a citas de obras GAM, por ejemplo una de Gabriela Mistral, (1945): “En Chile el arte más elevado es hacerse el tonto”.





© Museo de la Dignidad
 Autor: @fabciralo
 Técnica: Collage sobre muro.
 Fecha: 2019
 Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)



Museo de la Dignidad: una galería callejera en medio de la revolución

"(...) Creado por un colectivo de siete integrantes, el proyecto busca preservar las obras de arte que han surgido en las calles durante las manifestaciones. **Caiozzama**, **Fab Ciraolo** y **León Rojas** son algunos de los artistas destacados".

"(...) Con la idea de preservar y destacar parte de esas obras el colectivo Museo de la Dignidad, conformado por un grupo de siete profesionales del ámbito creativo, se ha dedicado a recorrer las calles y generar un nuevo espacio en medio de la ciudad. "Se estaba llenando de obras y empezamos a conceptualizar, a hacer una metáfora de cómo hacer un museo y se nos ocurrió llamarlo Museo de la Dignidad. Nos dimos cuenta que los muros del museo eran a cielo abierto y solo faltaba enmarcar las obras", cuenta Felipe Abufhele, director creativo y parte del colectivo".

La Tercera, diciembre de 2019

<https://www.latercera.com/culto/2019/12/10/museo-la-dignidad/>



Entradas múltiples
a 80 años del Nobel:
constelación editorial 2025

por Antonella Estévez



Este 2025 marcado por el aniversario número 80 del Premio Nobel otorgado a Gabriela Mistral, el campo editorial nacional ha celebrado con una diversidad de publicaciones que permiten acercarse a ella desde distintos lugares. El siguiente apartado revisa algunos de los libros publicados en los últimos doce meses que incluyen tanto textos críticos como reediciones de poemarios y escritos de diverso origen, reactivando la lectura reflexiva de la autora y tensionando la imagen canonizada que la cultura dictatorial construyó sobre ella. Este dossier busca referenciar, más que reseñar, esta rica producción editorial proponiendo acercamientos desde perspectivas ecofeministas y subalternas, ya que estos textos permiten interrogar la figura de Mistral desde distintas variantes: como mujer latinoamericana, poeta situada y migrante, intelectual, maestra y viajera.

Introducción#

Ochenta años del Nobel. La cifra resuena con el peso del tiempo y con la persistencia del mito. Ocho décadas desde que Gabriela Mistral se convirtió en la primera autora latinoamericana en recibir ese reconocimiento; ocho décadas desde que su nombre ingresó al panteón global de la literatura, y también desde que comenzó a construirse una imagen restrictiva de su trabajo y persona que recién en los últimos años está siendo puesta en cuestión. Estos catorce libros mistralianos publicados o reeditados en 2025 rompen el molde de la estampilla y nos devuelven a Gabriela Mistral desde una diversidad que complejiza su trabajo y enriquece su figura. En estas páginas la encontramos viajera, migrante, embajadora en ruta, maestra rural, poeta ritual, intelectual del continente, pensadora de la naturaleza como territorio vivo y herido. Además de interesantes y novedosos acercamientos biográficos

y reflexivos respecto a su obra. Muchos de estos textos provienen del trabajo que hizo para una docena de medios escritos de toda Latinoamérica y que le dieron sustento mientras ejercía cargos diplomáticos a modo honorífico. En ellos podemos conocer una mirada situada que reflexiona sobre educación, ecología, cultura y otros temas centrales de la construcción social. El conjunto propone una lectura que desarma la figura docilizada de la maestra rural. Lo común entre estos títulos no es el homenaje, sino el deseo de releerla desde las subalternidades —infancia, pobreza, ruralidad, cuerpo femenino— y desde las ecopolíticas del cuidado, donde la naturaleza no es sólo contexto, sino sujeto de relación. Esta diversidad de publicaciones puede conectar a Mistral con urgentes debates contemporáneos y permite pensar cómo su literatura puede iluminar la crisis ambiental y social del presente.

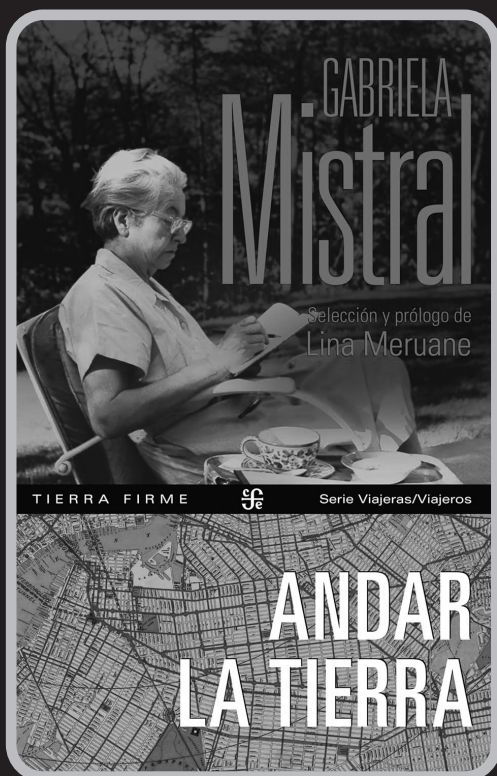
#1

Gabriela Mistral. Andar la tierra

Selección y prólogo de Lina Meruane.

Fondo de Cultura Económica / Tierra Firme, Serie Viajeras/Viajeros, 2025.

Andar la tierra presenta a Mistral en movimiento constante. No la intelectual en pedestal, sino la viajera con pasaporte usado y cuerpo cansado. El prólogo, Lina Meruane nos recuerda que Mistral es también el nombre de un viento y propone leer su tránsito como política: caminar como pensamiento, desplazamiento como manera de habitar. La Mistral que emerge en estos textos observa culturas y pueblos, consuelos y violencias, y registra el mundo con una sensibilidad que es geográfica y humana. Cartas, poemas y crónicas se convierten en archivo vivo para pensar la migración intelectual, la diplomacia cultural y la escritura del exilio. Es un libro especialmente recomendado para lectoras y lectores que buscan una Gabriela en movimiento y reflexión. Una mujer en ruta. Una escritora con polvo en los zapatos y los ojos llenos de mundo.

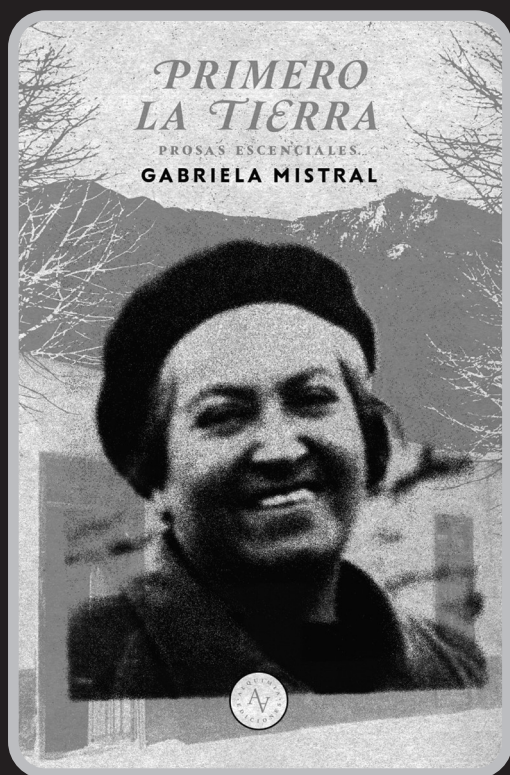


#2

Primero la tierra. Prosas esenciales - Gabriela Mistral

Prólogo de Elvira Hernández.
Alquimia Ediciones, 2025.

En estos textos, Mistral nos invita a volvernos al origen material: la quebrada, el huerto, el pan amasado, la pobreza que marca y forma. Elvira Hernández, en un prólogo lúcido y preciso, propone leer a Mistral desde una ruralidad que no es nostalgia, sino memoria política del territorio. La edición de Guido Arroyo y Felipe Reyes revela una poética de arraigo que dialoga con feminismos y ecologías críticas: la planta y el animal como sujetos éticos; el paisaje como archivo. Son textos claves para comprender cómo Mistral piensa comunidad, trabajo, pobreza y dignidad, lejos de las limitantes escolares. Aquí no hay idealización del campo, sino barro, hambre y belleza. *Primero la tierra* nos recuerda que el origen nunca fue cómodo, y que la raíz resiste y persiste.



#3

Cuenta Mundo.

Flora, fauna y otros seres fantásticos -

Gabriela Mistral

Ilustrado por Mari Pérez Pantoja.

Fondo de Cultura Económica, 2025.

En esta publicación, aparece una Mistral interespecie, cercana a la infancia, pero no infantil. *Cuenta Mundo* reúne textos breves donde animales y plantas son interlocutores y no metáforas, con una narrativa poética y detallista, no exenta de humor. Las ilustraciones de Mari Pérez amplifican el gesto ecológico en donde la naturaleza es personaje, no escenario, sujeto ético y no recurso. En este libro la temura no excluye lo político: aquí la ética del cuidado emerge como resistencia ante un mundo industrializado.

Leer estas páginas es recordar que Mistral no hablaba de la tierra: hablaba con ella, desde ella.



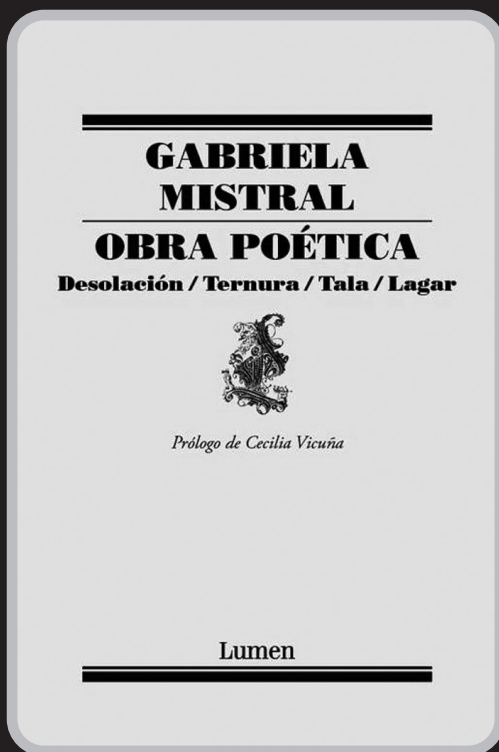
#4

Gabriela Mistral. Obra poética

Prólogo de Cecilia Vicuña.
Lumen, 2025.

Una reedición de sus cuatro poemarios publicados en vida que leídos en conjunto permiten adentrarse en el ritual y la conmoción. Cecilia Vicuña abre la obra con una lectura que vincula a Mistral con las energías telúricas, las materias vivas, la plegaria y la herida. Dice Vicuña: “Acercarse a ella es como acercarse a un terremoto en vez de huir. Por eso la rehúyen los que no saben entregarse al mar”. Desde *Desolación* hasta *Lagar*, la poesía aparece como tránsito entre el dolor íntimo y lo comunitario.

Es una edición ideal para quienes quieren adentrarse en la poesía mistraliana, comparar sus etapas y zambullirse en sus imágenes. Permite reconocer características claves como ritmo, métrica, imaginería geográfica, duelo y cuidado como política afectiva. Leer la obra reunida recuerda que Mistral no fue autora fragmentada: fue río textual, que se transforma, crece, se alimenta y da de beber. Una respiración sostenida a lo largo de décadas.



#5

Aquí estoy si acaso me ven. Relecturas transhemisféricas

Sebastián Cottenie e Ignacio Sánchez-Osores (eds.).

Prólogo de los editores.

UNC Press, 2025.

El libro más frontalmente académico del conjunto. Ensayos de investigadoras y críticos —escritos desde Chile y Estados Unidos— que actualizan a Mistral desde cruces feministas, queer, decoloniales, comparativos y globales. Se revisan acá lecturas complejas, contradictorias y profundamente políticas de la autora y su obra. El volumen hace un nutrido recorrido por los acercamientos desde los estudios de género a la obra e imaginarios creados desde y alrededor de la figura de Mistral. Abre preguntas sobre cuerpos que la historia silenció, sexualidades omitidas, edición patriarcal y recepción asimétrica. Esta variedad de voces, tonos e intereses no busca definir, sino borrar los límites en que se ha querido encasillar a la autora y en ello está su potencia.

Aquí estoy si acaso me ven

Relecturas transhemisféricas en torno
a Gabriela Mistral



Editado por Sebastián Cottenie Bravo e Ignacio Sánchez-Osores

#6

*Mi vida con Gabriela.
Conversaciones con Gilda Péndola*

Patricia Stambuk.
Editorial Sudamericana, 2025.

Este libro abre una ventana íntima, no para el voyeurismo sentimental, sino para la humanización del mito. La premio nacional de periodismo Patricia Stambuk, construye un relato íntimo a través de la memoria de la nonagenaria Gilda Péndola —una de las asistentes de Mistral en Italia y Estados Unidos— y la Gabriela que aparece es la mujer cotidiana: que trabaja, tiene sus manías y ritos, recibe amistades, espera cartas, que dialoga y genera diálogo. Este gesto narrativo también es político: darle cuerpo a quien el relato oficial transformó en estampilla. El libro invita a pensar la intimidad como dimensión literaria y las complejidades de los vínculos habitados en el día a día.





Gabriela Mistral en breve

Selección y prólogo de Magda Sepúlveda Eriz.
Editorial USACH, 2025.

Antología selecta, puerta de entrada precisa al universo mistraliano. La introducción de Magda Sepúlveda pone en contexto la escritura poética y su selección no condensa, sino que ofrece poemas esenciales que trazan mapas de dolor, maternidad, paisaje, duelo, plegaria. Libro útil especialmente para acercamientos iniciales, que puede funcionar como corpus base para aulas escolares y universitarias, mediación lectora, talleres de iniciación poética, ya que permite identificar líneas claves de la obra mistraliana: infancia como territorio político, la naturaleza como lenguaje de justicia, poética del cuerpo en pérdida, además de su estética autoral. Un libro para comenzar y que da muchas razones para volver.

GABRIELA MISTRAL en breve



Selección y prólogo de Magda Sepúlveda Eriz

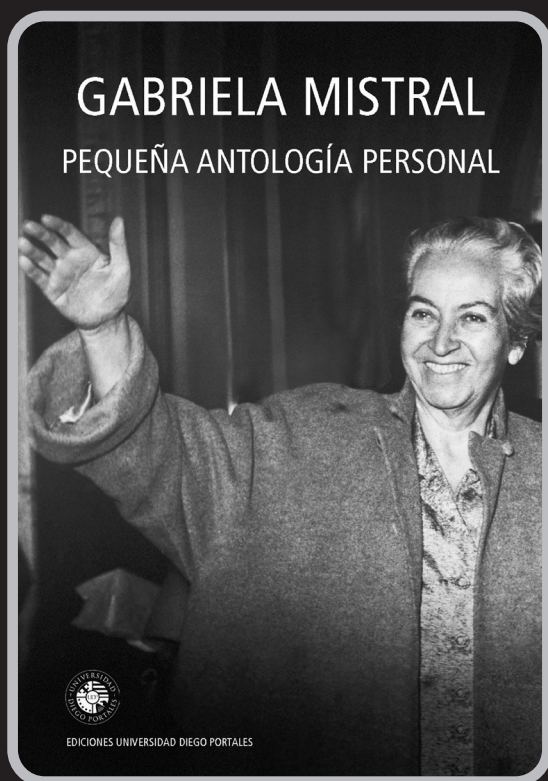




Gabriela Mistral. Pequeña antología personal

Prólogo de Daniela Schütte González.
Ediciones UDP, 2025.

Esta selección fue de las pocas antologías preparada por la propia autora y publicada cinco años después de recibir el Premio Nobel. La editorial de la Universidad. Ya con el reconocimiento mundial y el peso de la fama sobre sus hombros, es interesante indagar los poemas que la autora escoge para presentarse a sí misma. Aparecen acá sus temas definitorios: naturaleza y la espiritualidad, cuidado, niñez, equidad, amor y muerte, con el ritmo y ese uso único del lenguaje que la caracteriza. Incluye entre sus anexos un texto de Luis Oyarzún y el discurso de recepción del Premio Nobel. Podemos suponer que la precisa selección de poemas incluidos en este libro es la invitación de parte de la misma autora para invitarnos a adentrarnos a su palabra.



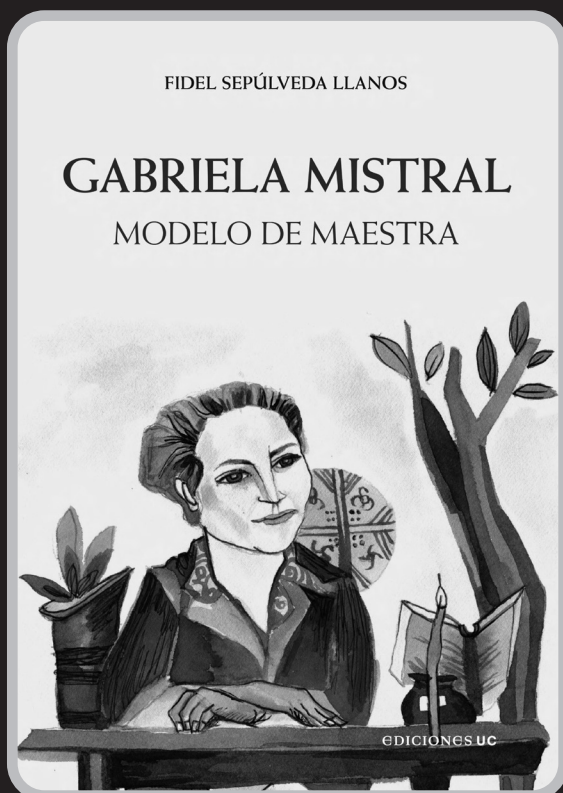


9

Gabriela Mistral modelo de maestra

Fidel Sepúlveda. Llanos.
Ediciones UC, 2025.

Libro póstumo del escritor y docente Fidel Sepúlveda que recoge una serie de ensayos en que el autor —reconocido investigador de la cultura popular— nos adentra en dimensiones de la obra mistraliana relacionadas con lo espiritual, el folklore y la tierra, y su defensa de la enseñanza como acto creador. En los escritos de Sepúlveda hay una invitación a leer la obra de Mistral como un reflejo del territorio que la engendró, vinculando la forma y el contenido de su trabajo con la complejidad del país que retrato en él, celebrando —al mismo tiempo— la actualidad de su cosmovisión identitaria.



#10

Verso, Vida y Viento.

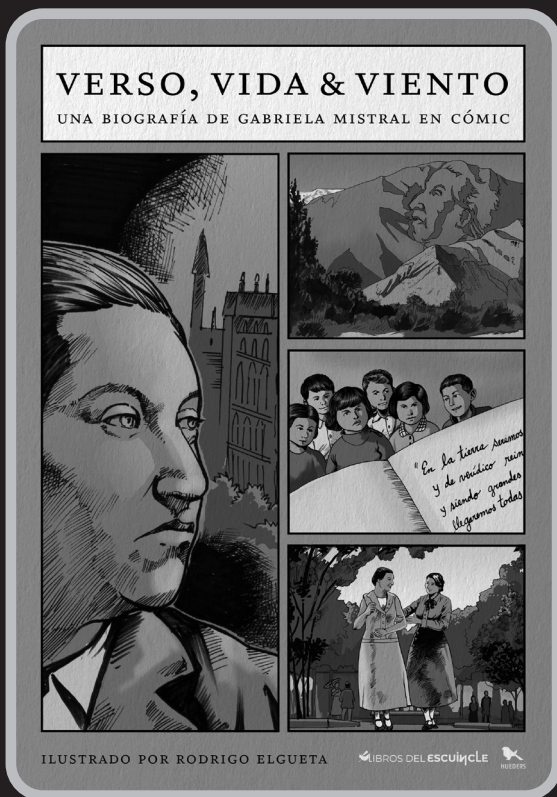
Una biografía de Gabriela Mistral en cómic

Texto de Ángeles Quintero y Rafael Gumucio

Ilustraciones de Rodrigo Elgueta.

Libros del EscuinCLE y Hueders Ediciones, 2025.

Esta original biografía en formato de novela gráfica más que aspirar a la narrativa abarcadora de una vida, escoge detenerse en algunos momentos claves de su existencia, desde su niñez en el Elqui pasando por su carrera como diplomática y reconocimiento como escritora, para dar cuenta de cómo se fue armando este portento que conocemos como Mistral. Esta elección en forma y fondo permite reconocer algunas claves de su obra y relevar aspectos fundamentales de su personalidad. Destaca especialmente la cuidada construcción de las imágenes, lo que le da mucho espacio al lector para detenerse en los significados posibles y trascendentes de ellas.



#11

Gabriela Mistral. Pedagogía mistraliana

Compilación y selección de Gladys González.
Libros del Cardo, 2025.

Desde 2019, Ediciones Libros del Cardo desarrolla una muy interesante colección de libros relacionados con la obra de Mistral. “Pedagogía Mistraliana” recoge escritos de la autora en que la educación, y su relevancia como expresión de dignidad y humanismo, aparecen como elemento central. La edición dirigida por Gladys González reúne textos pedagógicos, cartas y artículos que devuelven a Mistral su militancia educativa: justicia para la infancia pobre, alfabetización, trabajo docente como lucha. Un libro tremendamente poderoso y lúcido, urgente de escuchar en estos tiempos..



#12

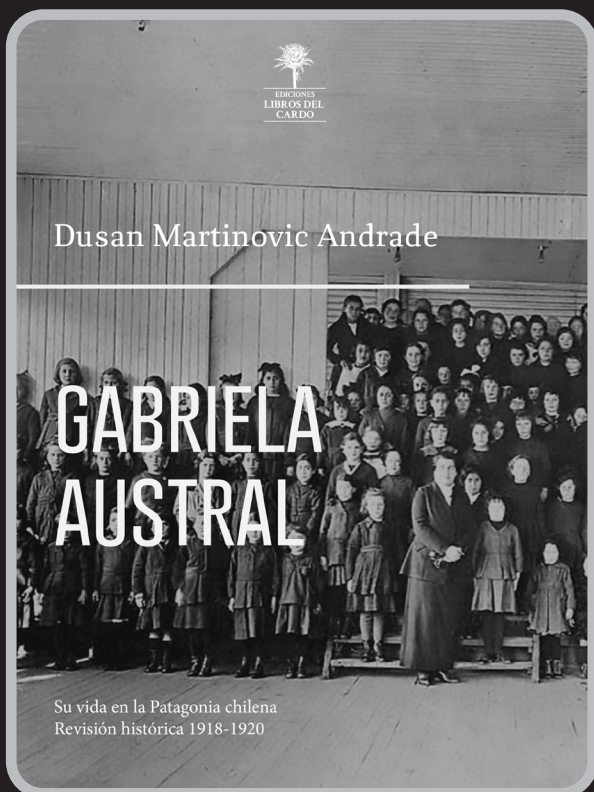
Gabriela Austral.

*Su vida en la Patagonia chilena. Revisión
histórica 1918-1920*

Dusan Martinovic Andrade.

Libros del Cardo, 2025.

El autor de este texto es el Director del Museo Gabriela Mistral de Vicuña. Además de investigador, escritor e historiador, Martinovic cursó su magíster en Educación de la Universidad de Magallanes. Este dato territorial lo vincula con Mistral y explica el interés en adentrarse en los años en que la escritora ejerció como Directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas. La época vivida en esa geografía radicalmente distinta a su Elqui natal tendrá un gran impacto tanto en Mistral como en la educación de la zona austral. Este libro recoge no sólo la vida de la poeta en la ciudad, sino también cómo su visión del rol de la educación pública y su trabajo en la Patagonia tendrán extendida influencia en la Patagonia.



#13

La magia del oficio, magia se queda.

Gabriela Mistral y los oficios

Investigación, compilación y selección de Gladys González y
Javier Naranjo.

Libros del Cardo, 2025.

Este libro reúne textos de Mistral sobre el valor de los trabajos manuales y su relación con la sabiduría ancestral, destacando la importancia de estos saberes como un legado cultural frente a la modernidad. A través de sus reflexiones en prosa y poesía sobre diversas labores y oficios, desde el tejido hasta la agricultura, viendo en ellos una forma de conexión con la naturaleza y la herencia.



#14

Gabriela Mistral y la Universidad de Chile

Elizabeth Horan y Gabriel González.

Prólogos: Rosa Devés, Pilar Barba, Fernanda Vera.

Universidad de Chile, 2025.

Este volumen invita a reflexionar sobre la relación extensa y, en momentos contradictoria, entre Mistral y la Universidad de Chile. Con materiales institucionales, cartas, discursos y análisis crítico, Horan y González abren un archivo que se detiene en momentos claves de este vínculo como la entrega del título de Profesora de Estado en Castellano, la recepción del Doctorado Honoris Causa en 1954, y sus honras fúnebres en el Salón de Honor de la Casa Central el 18 de enero de 1957. Pero este libro va más allá de la Universidad de Chile y nos permite adentrarnos en una mirada más amplia sobre el compromiso de Mistral con la educación pública, tanto dentro como fuera del país. La triple entrada de la rectora Rosa Devés, de la Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, Pilar Barba y la directora del Archivo Central Andrés Bello, Fernanda Vera permite entender el vínculo desde múltiples vértices: institución, educación pública y lectura contemporánea del archivo.

Gabriela Mistral y la Universidad de Chile



Elizabeth Horan
Gabriel González

#15

Gabriela Mistral. Poemarios en vida

Prólogo de Rosa Devés y Pilar Barba.

Universidad de Chile / Editorial Universitaria, 2025.

En el contexto de la partición de la Universidad de Chile a la Feria del Libro Universitario de México, se presentó la reedición de los cuatro poemarios publicados por Mistral en su vida: *Desolación*, *Ternura*, *Tala* y *Lagar*. Esta edición de *Desolación* incluye, además de los poemas un apartado de prosas y otro de cuentos escolares; la de *Ternura*, un colofón en que la poeta reflexiona sobre los contenidos de ese libro y la de *Tala*, notas sobre la escritura y los temas que aparecen en esa publicación. Sin duda leer a Mistral es la mejor manera de celebrarla, mantener vivo su pensamiento y aprender de lo contingente que siguen siendo sus enseñanzas y sensibilidad para los desafíos del mundo actual.

GABRIELA
MISTRAL

DESOLACIÓN

UNIVERSIDAD
DE CHILE

EDITORIAL
UNIVERSITARIA

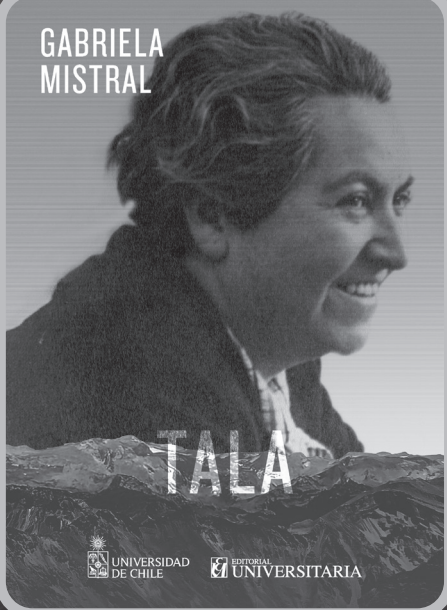
GABRIELA
MISTRAL

TERNURA

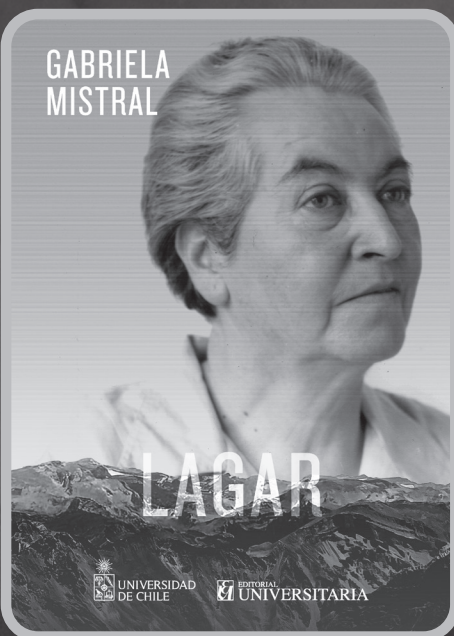
UNIVERSIDAD
DE CHILE

EDITORIAL
UNIVERSITARIA

GABRIELA
MISTRAL

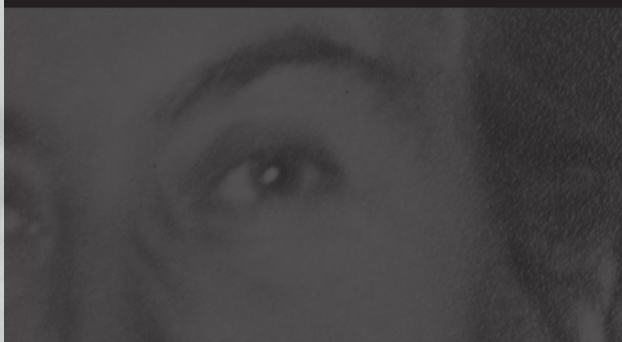


GABRIELA
MISTRAL





© Patrimonio cultural común.
Autor desconocido.
La Serena, Chile, 1906.



PALABRA POÉTICA

TOMADA

Escriben:

- JAVIER BELLO / Compilador
- IVAÍN ELTIT
- TOMÁS VERGARA DAVIU
- PRÍNCIPE MENÉNDEZ DÍAZ
- ZITA VALENTINA HENRÍQUEZ DÍAZ
- SOFÍA QUEVEDO
- MARCELO QUINTEROS FUENTES
- CAMILO PALMA ERICES



Antología poética

JAVIER BELLO

Esta antología es la primera parte de una muestra más amplia de los textos elaborados en los últimos 5 años por alumnos de distintas carreras de nuestra universidad, durante su trabajo semestral en el Taller de Creación Poética de la Facultad de Filosofía y Humanidades, el que me ha sido encomendado dirigir ya desde hace algunos años.

Yvaín Eltit nació en Santiago en 1991. Es poeta, estudioso del folclore y académico. Se licenció en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en literatura en la Universidad de Chile. Magíster en Ciencias Sociales con mención estudios de la sociedad civil ©, Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (IDEA-USACH). Cuarto presidente de la Sociedad de Folclor Chileno. Imparte las cátedras de Cueva chilena y latín jurídico en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Ha publicado *Santa Bachelet y los estados de la locura* (2016) e *Instrucciones para disecar al León* (2024), ambos por Editorial Indómita. Editó *Destellos de la memoria* (2024),

antología poética de Oreste Plath (1926-1942). El poema seleccionado pertenece a su segundo poemario.

*

"Recados para el león"

La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré, aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Federico García Lorca

I

Comadreas rojas
escudriñan por las noches
las hojas del diario maldito,
quizás reescriban un pasado donde los leones
eran generosos ocupando los espacios del corazón,
levantando un amor parecido a lenguas secas.

¿Pregunto a las ninfas el escondite de tu pecho?
Es más agreste mi útero infértil que los grises
disputando mi pasión, anhelando lo que no existe.

Tocarte se torna duro
como un beso de agua roto en la penumbra,
recolectar rosas carnívoras
es más simple que solicitarte una entrevista,
adelantando ganas de sexo indomable
y promesas de matrimonios valentinos.

Hasta tu escroto se asoman las envidias
de aquellos que una vez te tuvieron y te tendrán,
más tu melena de niño nuevo,

tu olor a macho cabrío
han secuestrado mis celosas sábanas
de jazmín y avellanas.

III

Si acaso un grito en el silencio vale más
que úlceras oscuras de tu rostro de bestia,
ven a preguntarme escandalosamente
por un poema nunca escrito,
o donde van a morir las hormigas.

La piedad canta sus rezos
para una siesta donde no caben los halcones,
vaciarle las coronas es dejarte
como león adolescente,
da lo mismo si es el caso o no,
tu bocanada no admite sílabas,
no me dejas roncar junto a los duendes traviesos.
Amarte se torna iluso,
pero el son dominicano se deja caer sin recelo
cuando las monedas de oro le tocan la puerta.

Podrán haber amantes,
eternos gemidos,
más ningún otro alarido
podrá sonar con tu miembro de rey juglar.

IV

¿Qué se hace cuando las bocas se caen a pedazos?
¿Es más claro el océano con orcas?
Entonces nada existe,
quiero cobrarte las desolaciones con un nicho
cibernético.

Vamos a masturbar a la noche,
el felino no despierta,
las palabras se hacen añicos augurando el ayer
como si una metástasis poblara los ayunos,
solo queda un animal embalsamado
para un museo cerrado.

V

Tengo que licuar el futuro
con plumas de cisnes viudos,
aprovechando tus heces con elegancia.

Déjame apellidarte con dinamitas,
estos versos infantiles de tus testiculares oraciones,
anticipando las victorias,
llegando hacia jardines donde vive nadie
más un duende de ideas diabólicas
me reordena las ganas,
parecido a Esparta,
incondicional con tu piel.

Progresivamente felino,
evolutivamente un gato.

VI

Abrirte con dagas de plata comienza con
despojarte, inhibirte las voluntades con puñados
de tierra roja en tus audaces muslos de león joven.

No es mi intención ser domador,
pero cómo me gustaría poseerte apocadamente,

pues en tu glande solo mi boca
hace germinar el sol.

* * *

Tomás Vergara Daviu nació en Santiago en 1997. Es estudiante de Licenciatura en lingüística y literatura hispánica. El año 2024 ganó, con su primer libro, *Residuos Especiales*, el premio Víctor Domingo Silva. Los textos pertenecen a ese poemario.

*

no sé por qué de pronto
apareció esta isla entre mis manos
ninguna novedad en este barro
hay larvas mariposas y palmeras
que acaban de nacer y no lo saben
no sé dónde dejarla no hay espacio
la vida cotidiana y repartida
no deja ni comer en esta mesa

*

Lo primero que hacía
al recibir un regalo era morderlo
dejando como firma
la marca improvisada de mis dientes
a veces, todavía
regreso a los juguetes que me quedan
a un rastro de pisadas incisivas
para volver aún sobre mis huellas

*

Los caballos
no pierden de vista su casa
enmiendan el rumbo y el niño
jinete aterriza arriba de un árbol
cansado decide volverse naranja
caerse una tarde cualquiera
jugarse la sombra en el barro
tiranizando hormigas cada tarde
de cerca no sabe que el cristal
derramaría el sol en la baldosa

*

dos veces tocamos el timbre del lecho del río
encontramos una corona de barro
sacamos a pasear las manos por el aire
separamos continentes
arrojamos confundidos los juguetes
de las sábanas apenas nos separa
una lámina de aire arrinconada
por el paso regular de las estufas
pequeños glaciares razones
para hundirte navegando al desayuno

Primera comunión

No hay que morder la hostia hay que dejarla
Fundirse en la mucosa deshacerse
No hay que morder la hostia
Hay que tener cuidado con caerse
Mirando dónde pisas no te rías
No hay que morder la hostia hay que esperar
Habiendo marraqueta y mantequilla
Parece que el sabor es un pecado
No te muerdas las uñas se ve feo

Eviten conversar tengan cuidado
Las risas se amplifican y rebotan
Silencio sabe el pan de la palabra
Yo pongo mis rodillas en el suelo
Yo junto los sudores de mis manos
Hay que cerrar los ojos y rezar
Espero alguna voz algún murmullo
De algo que se mueve en mi interior
Silencio sabe el pan de la palabra
Separo solo un poco mis pestañas
Y miro solo un poco alrededor
Hay otros que se ponen a llorar
Y yo me muerdo el labio hay un dolor
Pero ninguna lágrima se asoma
Ya lejos en mi casa ya es de noche
Me pongo las pantuflas que mi abuela
Me dio esta tarde tras la comunión
No me muerdo los labios no hay dolor
Las lágrimas se asoman espontáneas
El frío se parece a las iglesias
Me pongo las pantuflas no hay dolor
Silencio sabe el pan de la palabra
Abrir primero párpados cajones
Tan rápido cerrar se va la noche
Tormenta abrir tremenda polvareda
Cerrar suena portazo permanente
Latido abrir rincones de neblina
Cerrar el rastro mancha de madera
Brutal abrir raíces de los muebles
Así cerrar estruendo de cortinas
Confusa pesadilla abrir el aire
Por fin cerrar principio de los ojos
Abrir cerrar arrugas de frazadas

No quedan más cajones por abrir
Silencio sabe el pan de la palabra

*

Mi abuelo lee
las letras de tiza en las pizarras negras
a la salida de los restaurantes

“Cazuela de pata”
“Ají de gallina”

y a veces, mientras cambia de canal
murmura los nombres de cada programa
comprueba que aún puede hacerlo
que el mundo está escrito en su idioma
Porque no entiende los televisores
ni los computadores
ni los celulares
pero puede leer

“Lomo a lo pobre”
“Pastel de choclo”

Me tranquiliza saber que aún
no se desconfigura su lenguaje
(ese control remoto sí funciona)
que falta todavía para que
se quede ahí parado sin palabras
con el mundo en la punta de la lengua
con ese asombro de los recién nacidos
a punto de reír
a punto de llorar
a punto de aprender a hablar

*

nos dejas chalecos zapatos
camisas sombreros pantuflas
abrigo y gorros y vamos

de a poco familia de hormigas
 algún cortaviento la muerte
 pegándose al cuerpo dibuja
 el último tiempo ya todos
 se llaman silencio y escarbas
 perdido en el aire un camino

*

Las moscas
 se aburren no tienen
 a quien molestar
 se apartan los puntos
 olvidan su rastro seguido
 de tanta ventana confunden
 la mísera luz con el sol
 sentadas se soban las manos
 contando billetes rezando

*

El mundo de repente un perro negro
 y un montón de pede efes
 sobre cómo criar a tu cachorro
 Y a mí, que tanto me ha costado concentrarme
 se me pasó el verano
 leyendo sobre perros
 Se me pasó el verano y los veranos
 y aún no sé ladrar

*

Una mancha negra en la baldosa blanca
 ensayaba dibujos infantiles
 Un fuego artificial que nunca iba a explotar
 en los brazos de mi padre

* * *

Príncipe Menéndez Díaz nació en 1998 en Coyhaique. Se licenció en Literatura Hispánica de la Universidad de Chile con la tesis *Yo sé dónde se pierde la pupila y su negro color: visualidad y paisaje en la obra de Stella Díaz Varín* (2022), parcialmente publicada en la revista *Oropel*. Co-dirigió el cortometraje *Ella te destruirá* (2023). Los poemas son una selección del inédito *Cian*.

*

La sombra de los campos de mi abuela perfecta
para construir casas de palos

desperté a medio camino
desperté cuando los caminos desaguaban
inmerso el orbe
en claridad anterior al mediodía
único silencio interrumpido por gorjeos
el cielo el color de mi camisa
el celeste no aparente que tiende a blanco

atisbé la pampa
las únicas tecnologías visibles
no había edificios intermedios
caminos entrecruzados y el tendido eléctrico
se mimetizaban al paisaje

mi paso firme
quedo
la sencillez
que envolvía
la trenza a mis espaldas
el color amarillo de la grava
las aguas
corrían tibias
a ocultarse
como si no hubieran existido

dirigí mi mirada
a los cielos
que entonces se imprimieron
me dije
el suicidio es una bestialidad
lagartijas corrían como el rayo
la tierra no terminaba de secarse

tomé consciencia de mis vestiduras negras
mi paso constante
solitario
el conjunto de vida
me admiraba

no bien comencé a pronunciar
avisté los primeros hombres
como ellos era yo una sombra en el baldío
no tardaron en reconocirme
como el niño olvidado por sus ojos

abruptamente caí en la cuenta
y admití mi condición de bestia

Primer baño

la luz golpea
distiende y contrae posada en mi zenit
estrella de carne
líquidos bañan mi cuerpo
solo celado por follaje
los ásperos brazos de los árboles
que yacen en las selvas pulmonares
abrazan
hasta casi estrangular mis miembros
pequeñas hojas grumos insectos y flores adheridas

y la cúpula deja caer un claroscuro
que atraviesa el breve espacio entre árboles
hacia la tierra allá abajo
tan oscura como las pupilas de los ojos ferales

al principio somos dos yo y la vastedad

Mamá por qué me miran los fenómenos

escuchábamos *blackstar* una noche
sentí allí
clavada a nuestra espalda
vicente
el ala crisálida
tiritando

ecos de palpitación
de luces bajas
inmersión blancuras
ojo de insecto
ojo iniciado

tímida luz
revuelve cabellos
cuya humedad me amadrina
reconocer mares que se creyeron perdidos
palparme
martes 3:00 am
el mediodía que solíamos

cubro con mi capa de púrpura
la perla que asoma en la curva interior
de nuestro omópato felino
suaves hilos de seda
sanarán la herida producto del brote
espontáneo de las primeras plumas

Instant lover

apremio en el sentido más reconocible del príncipe
cuando ofrece sus riendas
al aire
en medio del desbarrancamiento

gris sospecha
de lengua encantada en climas fríos

la punta del pie
arlequinado
brilla en el aire
puedo volar
pero no quiero que se asusten los comensales
un poco de ballet de primeros años
sopesa el vacío
al oscilar

las luces de una mirada me hacen dócil y nadie piensa que sea
temible

separados cuerpo y carroza
animales también oscilando
el verde atardecer
acerca una tormenta
pero todavía el sol traspasa los cabellos
dispersos
por la abolición del instante

antes ocurría por las noches
hace tiempo levito calles recogiendo
guiños joyeros de óxido y kif

negro espiral negro
deparará
toda velocidad

Príncipe soñó

nubarrones en torno
a la sien al talón
tú sostenías
raíces como guaguas
el tiempo avanzaba
sin entendimiento posible

los restos producidos
por el abandono de la carne
arrasan el ruego de la luz
y jamás negaría
¡lo lamento
lo lamento
lo lamento!
su potestad mayor
me empuja me
azota atrevida
después otros
de azul indistinguible
preguntan
por las recamas
en mi esclerótica todo eso
que sabes la fluctuación de la sangre
a la noche

esa sección de metraje
de bugambilias que imaginé
que esbozaste
trae memorias de atraso
de relajamiento temporal

pero estrella de los fondos
crecían tus brazos
serpenteándome

como no poder dormir dolía
mi agitación

la suya la del océano negro
mis vahos respiraba
mi sueño atragantado

las esquinas de los muebles o de los techos
o del cielorraso
son la cama
que se lleva mi muslo iracunda
manchada en su ardor celeste

repentino ventanal que traspasa
el embozo
este girar
más cerca
de adentro
para llegar a la quietud
y olvidarlo con cuidado

* * *

Zita Valentina Henríquez Díaz nació en el 2000 en San Fernando. Poeta y artista de collage, es licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Se tituló en 2024 con la edición y estudios de su poemario *En cautiverio*, al cual pertenecen los textos que presentamos. Obtuvo la beca de creación poética de la Fundación Pablo Neruda en 2024. Actualmente cursa el Magíster en Literatura en la misma institución.

*

De cuando se liberan las altas fieras

lobasleonas
lamen sus leales garras
que relucen entre lenguas
como lágrimas río

la manada lánguida al sol
me limpia con aliento a mentol
y azules

las quiero gatas más bien
leonas de polar pijama
de fármaco pasado
con agua de pensamientos
ululantes

Obediencia

1 – 0 – 0
1 – 0 – 0
1 – 0 – 0
0 – 0 – 2
0 – 0 – 2
0 – 0 – 1

– Se prohíben cordones

elásticos pantys
– El fuego se pide
– El sueño también
– Mas el grillete invisible
– El alambre de púas
– La raíz del pelo
– Los montones de colillas

- El librero abandonado
- La comida a medias

¿Es esto nacer animal?

La brevísima temporada del cabello fantasía

las amantes del valle no son como la mía
que canta y baila
empañarle el cuello acariciarla como un libro querido
trazarla cicatriz
que canta y baila
no son como la mía voz de jaula
cadera morada
que canta y baila
ni en sueños
ni en camas de hospital

Pendiendo del límite Rosapastilla suspira aliviada

percibo la existencia a través
cuando no soy más que
enfriándose en el mar
o secándose en una sábana floreada

El perro encadenado aprende a dar y escribir

jadeos mediante reclamo todo lo blando
la partícula de polvo apartas sin tocar
que ante la luz del sol
rosas y pastillas
se vuelven insignificantes

barniz salado que opone
resistencia al trayecto de las manos
mas no el de los ojos

ser capaz de

Cuando era tres óvulos enamorados

herraste lunares
vulvas pezones párpados

desde mi época tríptica
heredo un sueño pelinegro

madre cerro vigilante
sonríeme en oro
amalgama
muslo
o escote

las promesas del camelio
hablamos el idioma de tus tripas y caricias
de la llaga que acuna tus caricias
que bendicen cada comida
de tus tripas tus caricias

camada regalada
rebrotada la suerte
sabrás que somos cinco diez flores
a los pies del altar familiar

¿Hacia qué lado tengo que dormir para que no me duela,
Nicole?

llevo un día sin fumar sin manada
en tanto dice la enfermera no soy mala niña

estaba en casa cocinando dulces
dijeron otra cosa mis ojos ronquidos de máquinas
y cuidadoras
disfruten ustedes dos no despierten

mi deambular premiado con un lora sol y estrellas
agresivo acalla aullidos en mamá

El movimiento de los grandes regalos

domar
zoomorfo
perversión
trampa
bruta
colillas
desarme
craving
mordaza
fauna
psicosis
manso
carnívora
encierro
devorar
soledad
cápsula
zafar
agonía
génesis
deseo
borrar huellas
pisarse la cola

Sofía Quevedo nació en Rancagua en 2001. Es Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica y Diplomada en Literaturas del mundo por la Universidad de Chile. Escribe crítica literaria para el medio digital *Revista Phantasma*. Actualmente cursa Periodismo en la Universidad de Santiago de Chile.

*

SOLO REFLEJOS DE LUZ EN EL FONDO MATORRAL

*

la leva la voz del mar agita lo que rodea a quienes
conversan en susurro la memoria del otoño
alguien retrata la escena como sueño no soñado
que se contará de nuevo con las mismas palabras

el apagón sorprende a alguien alguien niega olvidar la luz
del día

la sombra imita un cielo sobre el mantel lleno de migas
la tarde cuelga en la curva exclusiva de los labios
el reloj anuncia que se acabó el té
ahora que no hay fruto en las manos

ahora que no hay tiempo de tomar la decisión
de volver a casa
cuando no hay quién busque la despedida

sólo húmedos restos de una tinta secándose
en un intento por encender la luz

*

tal vez mirará el hueco donde esconde
impresiones de furiosas manos

el agua contra el agua tritura las olas
 y somete el rostro de los jacintos
 enciende la voz sin aprender todas las palabras
 clavadas en el interior de los párpados
 el frío vuelve sin peligro a las ramas de los espinos
 que alguna vez abrieron rutas tejidas de agua y viento
 retumba el aroma de las migraciones
 calor apartado del sol que camina en la arena
 espero la miel vertida en el vientre
 el espejo más limpio y la flor más exacta
 la ciudad se hace curvatura inmensa
 y no atestigua una cara para cada día
 el día no se arroja en el hueco del fruto
 tal vez mire con todos sus ojos
 y la tierra fresca sea un silencio recién nacido

DESNUDO SOBRE OLAS LLAMEANTES

*

espesura en la oquedad del pecho
 ayer hubo llanto un eco de otras aguas
 sigue la línea de los pasos

he visto que avanzas sobre el mar
 la espuma golpea las rocas
 la boca de los lirios en el agua
 espía desde las fisuras mutilado lucero

confías en la estéril hortensia de mi brazo
 adosada a tus latidos

duermes sobre el pájaro de sombra

la noche recoge las plumas que me arranco
 con el sabor del sueño en la garganta

mi voz se rompe en valle de olas
vacío en lengua seca

tu sudor entra por un tejido en flor
las aguas tiemblan en el entramado de mis plumas

mi ronda de pájaro impreciso
inválido mutilado allá en la orilla
en la algarabía de las gotas

*

como verbo el mar a lo lejos la orilla
el sol se prolonga los cuerpos se prolongan
restos de noche y cicatriz madura

estos fragmentos son el desarmar del fuego
mueren de noche
noche tras noche en las letras
los cuerpos vertidos en la orilla a lo lejos
el repaso de la perforación de los senos

espejo de cielo bocanada de piedra
hace crecer la marea en la mano del día que abre
la mano a lo lejos
allí nacen
todos los veranos

desfigura un movimiento de río
un solo sorbo la muerte desnuda
sobre la cual derramarse

no solo luz entre las piernas penetrando
corredores de reflejos penetrando borran las miradas
me cubren
allí nacen

todos los veranos

es mi pecho de lluvia
mi rostro de relámpago

devora el ardor de los instantes
entre las piernas abiertas pronuncia palabras
a lo lejos

en el centro de un pequeño párpado
antes de salir en búsqueda de nuevos poemas

LOS PÁJAROS DUERMEN CUANDO LOS ÁRBOLES ENTREGAN SU LUZ DURANTE LA NOCHE

el sol cose las carnes interiores del oído
el grito lo nombra
empezado a un costado
como rayo preciso que no alcanza
se evapora

no hay palabras que basten
para aullar de rodillas
ante el cielo tubercular

pared válvula tapada
falta el aliento

lo que provocó el pánico
trenza cadenas de cormoranes
y placentas refractadas

ni postal ni paisaje
demudado rocío zumbido del esqueleto
que nunca estuvo en las faldas rocosas
por sí sola
solapada de plumas

el peso del ancla destruye otra figura

en el vertedero
ni postal ni paisaje
los cadáveres son rastro

pero yo barrí del corazón
aquello que el mar no devuelve

SACRIFICIO DE LA ESTRANGULADA REGRESA CON LAS MANOS VACÍAS

*

El cuerpo se erige toma aire
y se cimenta en lo subterráneo
 con su frente fría no esperó
 el pronóstico del derrumbe
 ni el entretejer de la perforación
chupa las erratas y sus placas tectónicas
crecen y despueblan una ciudad que ya no fuma
 se apoya aún humeante sobre el rostro
 que en lo brumoso se estira
impotente
un gesto sigue cansadamente a otro
 debo suturar mis desgarros
 que crecen durante la noche
 retorno porque lo anterior va conmigo
es culpa de estos pájaros lanzados en picada
que esperan lápidas con los focos encendidos
dejé empolverar la lengua y sus costuras
sin abrir
 se desploma al alcance del oído
 lo recubre con una arcada
que desteje el eco del ahogo

*

una fotografía sin profusión de sol
 insiste el calor en quedarse unido
 luz en tierra
 el contagio corporal del exceso
 vuelve a la misma sobra
 carne cruda fecundada por la sombra
 lavada contra el suelo
 las moscas sueñan que sueñan con el cadáver de la luz
 en el ojo sin culpa
 comprimen modificaciones en la piel
 desajustada transporta el asco
 vegetaciones enfermedades en la saliva
 la voz que protege mi voz es más un
 olor a hembra con olor a pájaro con olor a fruta
 descompuesta dentro de una fruta
 fijeza de la estrangulada

EN EL CENTRO MISMO NUESTRA PIEL DE MUGRE

mi rostro urge la voz sola
 crece sin tener que respirar
 vive de otros vientos y hace su forma
 no adiviné ninguna profundidad
 sentí vibrar el agua la réplica
 subyugada por los pies
 la garganta no baja a ver la sangre
 por las calles apenas un despliegue
 la lengua se atasca se endurece
 los filamentos estallan
 una pequeña hendidura
 podría limpiar los tejidos
 que cuelgan de mi voz
 se encarama a los muros
 una floración de hongos

la lengua se apresura se dispara trepa por la pared
formo letras de sombra con las manos

es difícil decirlo en esta luz
soy yo frente a la imagen que ahora atrae a los ojos

* * *

Marcelo Quinteros Fuentes nació en Santiago en 2002. Es Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánicas y Diplomado en Literaturas del Mundo por la Universidad de Chile. Obtuvo en 2023 la beca de creación de la Fundación Neruda y posteriormente una beca académica de la Dirección de Relaciones Internacionales de la Universidad de Chile en convenio con la Universidad de Sao Paulo. Es editor del medio digital *Revista Phantasma*.

*

rasguña la pared
del lado de la cocina los trazos
importan más que el lenguaje

intenta trepar el blanco
que separa del comedor
para cazar una polilla

la superficie se repite
sobre sí
esparce esquejes
la succulenta del repisero

alguien decide la trayectoria
de las hojas la deriva de la mano
sobre el mango del hervidor
el gato

maúlla para que lo acaricien
antes de comer

la cuchara deshace la comisura
entre ojo y lente la secuencia
de los dedos
alteran la quietud
de la taza los afectos
del té

en el espacio que compone la gata
cambia de lugar pero no
los ladrillos

el último sorbo es menos cálido

sobre la mesa vertemos palabras de otros
como la mejor manera de guardar
silencio rasguña la ventana
la miramos y miramos
el patio en busca de formas que nombren
las formas que adoptan las cosas
con el tiempo

los colores se tienden
como rugosidad de cortinas
en su oficio de umbral
las plantas
imitan sus bordados

el último sorbo
es menos
cálido

manos escarban
se extravían
en las ruinas del velador

un negativo
revelado años más tarde

sus manchas

juega con las joyas
de fantasía
alrededor de su cuello
irritado de lo mismo

bajo el marco
de la mampara
cigarrillo con filtro café
claro ella dice rojo
fuerte

el tiempo no alcanza
para cambiar
de zapatos

nadie apaga la luz hacia la calle

papá está lejos
de santiago
los hermanos se arremolinan
en la cama de dos plazas

alambres penden
de muro a muro, palomas
que el gato no alcanza
sino con los ojos

la boca de los perros
sobre las camisas
sus botones
a punto de caer

se cierran o se muerden mas no pueden más de poder más

cosas penden, forman figuras
las manos por la ropa tendida la sombra
se escabulle
en el blanco

en el laberinto que es
el recuerdo de una casa

Apertura a penas de las cortinas eres
entrecerrar los ojos
frente a mí pidiéndome café pidiéndome
que no me levante.

El gato arrastra las mantas hasta el piso
nos araña el pelo se desplaza
por los intervalos de nuestros pies
bajo las sábanas como nervadura que traza
desde su interior la superficie
de una hoja.

corren por el techo
nadie los ve
pero sentimos
sus golpes

pandereta, bolsa de plástico
rajado en trozos
de vidrio
cercan la fachada
un niño trepa el poste de luz
planchas de zinc
vestigios del invierno
juguetes errantes
la casa se despliega sobre la mesa

la pierna se quiebra
en el relieve de la cuneta
quebrada, nombres
cercenados desde antes de
tumultos de una calle vacía

los gatos corren
a través de la garganta

noche plegada en sangre
los secretos se anuncian
desde la acera a la rejilla
del alcantarillado
aguardan los juguetes
del hermano mayor
cera adherida

al cemento
al rostro de la virgen
a las manos de la madre

tras las ventanas luces
apagándose de gritos
las termitas comen
de la puerta

dedos traquetean
el abdomen

ventana a medio cerrar
la cortina se recoge en los bordes
patas de pájaro asidas
a los rombos de alambre

las hojas del árbol ondean
brevemente
su respiración

el pájaro emigra
él intenta
lo mismo

vuelve de otra casa
cerca
de la noche
la esperan sus manos
imantadas de reja de
patas de perro y ruedas
que se pierden

en el centro

su ojo

puentes

el tacto comienza en la mirada
la piel del niño en la piel de la madre
gatean juntas hasta el living

al jugar se nombra a sí mismo
sube al árbol y simula
un llamamiento se arroja
y simula otro

mantiene los ojos abiertos
para ver sus manos en las cosas

esa voz
donde los nombres proyectan la casa
 (obra gruesa
 :
 cuadros del living
 que trajiste de la feria con pinturas de Magritte
aquello que compartimos es lo mismo
que nos distancia)
ase su cuerpo un soplido
se traiciona

maceteros desbordados
 de maleza la greda
 se resquebraja en sangre seca
 las botellas vacías alrededor
 del basurero bolsas de plástico
 en el árbol zapatillas en los cables

las manos se tocan
 para evitar un gesto

* * *

Camilo Palma Erices. Los poemas pertenecen a su libro inédito *El cántaro vacío*, proyecto de creación con el que se tituló de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica en 2023 por la Universidad de Chile. Publicó el artículo “Mis documentos: Los archivos refractarios de Zambra” en la revista *Urbesalvaje*.

*

El Mito de la Creación

Repto hacia el lugar del huevo mágico
 que habría de concederme mi deseo:
 que al reptar hacia el lugar del huevo mágico
 pudiese concedérseme un deseo:
 que de reptar hacia el lugar del huevo mágico
 no se buscare conceder otro deseo
 que no fuere el de reptar hacia el lugar del huevo mágico
 y obligar a que la muerte lo conceda.

Extracto de la Fe

Si alguien pregunta, mentira mía, si
me he recuperado del todo, si me he abstraído
de la total e inclemente maravilla, movido
por la mirada que todo lo cerciora, celeste
médano del que nacemos pululantes
siempre ajenos, lejanos, a la espera
del blanco, último, secreto
mar incauto y apremiante;
si alguien pregunta, mentira mía, si
la paz es esto, si la esperanza
es su afán contra la orilla, agua
lánguida que va y se aquieta, y vuelve
a verter sobre la arena de los sueños
su voz vieja, joven, tras la huida
del suave, frágil, íntimo
roce último y primero;
sea tuya, mentira mía, mi lengua
y su canción que nadie siente,
la ilusión del mar o de la arena,
voz que fúlgida y rodada
va rumbo hacia la orilla
va entre el médano y el agua
va y canta con las piedras.
La paz, un rastro que la marea pierde.
Y, mentira mía, tú solo di lo que no olvidas,
y si alguien pregunta solamente,
si recuperado del todo, si abstraído
no sé decir la total e inclemente maravilla.

Hoy, que falta tiempo
y no he de mentirme todavía.

La mano

Esta mano
 que se yergue a través del cuerpo
 la mano oculta por el pentagrama
 dentro la celda y la irreflexión inconmovible
 esta mano que abandona
 la yerma genuflexión del congraciado
 y que ven pasear los arrabales
 de la vieja ínsula, ateridos
 y aun de los glaciales de toda suerte
 esta mano que remueve el aire
 y escarba en los conciliábulos del miedo
 hasta desplegar la escalinata de reptiles
 y huye con su brote magma y con el cuarzo
 que habría de ser cendal para la muerte
 esta mano
 que entre sus dedos rezuma el ansia de la historia
 y la injuria como a una larva inapreciable
 por decir lo de más ínfimo que sueña
 y pronuncia su restañar contra la nube
 y se deja el arco y la prestancia
 en el iris falto de sentido
 esta mano que siente y que no toca
 más allá de la veste consumada
 de los cálices humanos
 esta mano que interesa
 a los ánimos vencidos
 y nunca a los salvos ni a su urdimbre
 de archipiélagos sin alma
 esta mano
 es la mano misteriosa
 la mano que devela
 y la escondida
 sabedora de que nada ha sido para nadie
 la mano que se escinde

como un viejo lampadario
la mano incierta
que oscura tiembla y que se escapa
por entre los dobles de sus dedos
la mano presa de sí misma
y la impoluta mano
(aunque perversa)
la mano dada a lo invisible
la mano que desvanece la luciérnaga
la mano nueva y la otra mano
la mano muerta
mi mano
tu mano

Extracto del Silencio

Sucio fue el día de la mariposa muerta. Acerquémonos (...)

Gonzalo Rojas

Pretendo oír a la insomne mariposa, oír la
a ver qué dice, en cuánto tarda su alarido
en cuánto tarda su agonía; si la demora
si la demora aunque la espere, si agoniza
aunque la espere, o si por ello mismo
la espera y la demora.
Qué dirá al saberse que agoniza
qué sabrá decir tras la demora
debe saber lo que le espera, saber
lo que al oído, oyéndola de prisa
revela tarde su agonía
y su alarido. Y la espera
quien la oye tras el sueño, quien la sabe
tras el sueño, y quien sabiéndola despierta
la destroza. Mas no alarida
sino hasta oír lo que ya sabe:

el tardar de su alarido
 y si demora en su agonía
 si agoniza si la oyen
 y si la oye el que agoniza.

El Estigma

El yacer la estirpe será mi estigma:
 por mí surquen ingrátidos los tiernos
 idilios de la naturaleza frágil, y lo prohibido
 sea lo que ofrendará mi boca
 al batirse en la remesa. Lo prohibido
 es este dolor mío y ya deshabituado
 a la cierta divagación de cada ruego
 y qué seña o fósiles lunares
 o despojo de salvas o arrecifes
 vadeando su memoria. La imagen
 del tiempo decaerá en el propio
 velamen de un nuevo rastro
 y es piedad incólume la orilla.
 Oh imposible parentesco, oh infinita prenda:
 el deseo nos resuelve, y cuanto somos
 detrás alzaré su acecho
 si se estima digna la derrota. Nunca
 hubo más que la remesa.
 ¡Ay! Quien prepara el pie y asume
 y por las límpidas galerías anda
 con la buena fe de hacer de algún día otro
 y otro, hasta dar con el afán sumido
 de algún viejo remordimiento,
 no entiende lo de la arteria inmóvil
 y nada sabe y lo perderá todo.
 ¡Ay! Y de igual forma si lo descubre y anda
 y por las límpidas galerías todo
 da fe de lo que no se entiende: nunca

hubo más que la remesa; nunca
se le vedó una herida
a quien desconocía la magia.
Pero dolor, sositégate:
nada consigues.
Y pronto, vendrá ya pronto
quien recoja el cadáver sin vida
de entre el coral por el que nadan las sirenas.

Simbiosis

Yo, el ángulo
sé decir el nimbo que me trenzó la boca
que estoy despierto, y digo
que recojo los gritos de infancia y los del silencio
para aunarlos en el todavía más tibio de la selva

(soy el que estruja una piedra de agua entre las manos
y la succiona como una gota de su linaje)

(soy el que enraíza en el laberinto sin fondo
y se abre paso entre las hojas)

Yo, el aire
oigo crecer en el rumor desperezado de la hiedra
su vaivén de monolitos blancos, su sinfín
de materias puras y durmientes
que pernoctan bajo el ritual y la melodía salvaje

(en mí bogan dos hombres como dos remos
y en cada giro se vuelcan al arrecife)

(en mí suceden los años como si nunca
o como si mañana los interrumpieran los signos)

Yo, la noche
 guardo en mi cuerpo la voluntad de la ceniza
 veo rodar las estaciones, siento
 caer de mí un barullo de vida y de árboles latentes
 para inculpar a la escarcha por una señal de inexistencia

(yo, que soy el ángulo
 yo, que soy el aire
 yo, que soy la noche
 y me descubro ante la tierra)

La Casa de Narciso

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la
 lluvia transcribe cuánto demora la circunvalación de los
 árboles partidos.

Anoche la lengua del niño acarició las hojas.

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la
 lluvia encubre con dulce mano los esponsales de los perros.

Anoche la piel del niño transparentó el agua.

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la
 lluvia manda humedecer a los cómplices de madera.

Anoche un pie de niño columpió la fruta.

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la
 lluvia cala en el corazón de la ceniza.

Anoche un ojo de niño dio con la palabra.

* * *



RESEÑAS

Escriben:

- MARÍA LUCÍA PUPPO
- ISABEL LARRAÍN
- JESSICA SEQUEIRA
- JOSÉ SALOMÓN GEBHARD

© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

En el homenaje celebrado en su honor. Sede de la Organización de Estados Americanos-OEA, Washington D.C., 1946.

Autor: Marcos Chamudes Reitich.

Mistral releída y antologada en Buenos Aires.
Gabriela Mistral. Poemas selectos.
Selección y prólogo de Alicia Salomone.

Buenos Aires: Corregidor, 2025

MARÍA LUCÍA PUPPO¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina
mlpuppo@uca.edu.ar

La presente edición de sus *Poemas selectos* se inscribe en el marco de una serie de homenajes por los ochenta años que se cumplen desde que le fuera otorgado el Premio Nobel a Gabriela Mistral. Ha sido organizada y prologada por Alicia Salomone, e incluida en la colección “Letras al Sur del Río Bravo”, que dirige María Fernanda Pampín en la editorial Corregidor. Se trata de una antología que presenta un acercamiento a la figura de la autora y un recorrido diacrónico por su obra desde una mirada actualizada, que integra los aportes recientes de la crítica mistraliana. En la selección de Alicia Salomone se destacan los poemas dedicados a Victoria Ocampo y Alfonsina Storni, que evidencian los estrechos lazos que unen a la autora chilena con la cultura argentina.

No dudamos en incluir a Gabriela Mistral en la categoría de autora clásica, aunque su biografía revele con su fecha de nacimiento —7 de abril de 1889— y de muerte—10 de enero de

¹ Profesora Titular de Teoría de la Comunicación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Investigadora del CONICET. Doctora en Letras, Universidad Católica Argentina.

1957— su pertenencia a la primera mitad, y poco más, del siglo XX. Una clásica moderna, y de una región —Hispanoamérica— que hasta entonces no había logrado conquistar para una o uno de los suyos el aclamado premio de la Academia Sueca. Justamente, Alicia Salomone comienza su prólogo a esta selección poética destacando este hecho.

¿Cómo llegó esa maestra chilena nacida en Vicuña, en la provincia norteña de Elqui, a convertirse en una escritora de la plana mundial? Esta pregunta guía el esbozo biográfico que presenta Salomone, quien va anudando los hitos vitales e intelectuales en la trayectoria de la maestra Lucila Godoy, primero, y luego, de la poeta, educadora, diplomática e intelectual Gabriela Mistral.

De la problemática inserción de Mistral en el campo literario chileno da cuenta el famoso episodio de los Juegos Florales de Santiago, ocurrido en diciembre de 1914. Como sabemos, Mistral presentó sus “Sonetos de la muerte” y ganó el certamen, aunque no subió al podio de los ganadores el día de la entrega de premios. En ese gesto se ha querido ver picardía o vergüenza, pero solo es seguro que la poeta decidió tomar distancia de un ritual aristocrático y superficial, que no se condecía con el tono trágico y la búsqueda genuinamente poética de sus sonetos. De sangre y apariencia mestiza, sin responder con su vestimenta y sus gestos al ideal de belleza femenina que estaba en boga, Gabriela Mistral aparecía como una mujer inteligente y fuerte, capaz de mostrar las marcas de su dolor en versos que, por su maestría, superaban ampliamente en calidad a los de sus pares masculinos del certamen. El resto de los sucesos son también muy conocidos: sus inicios como autora en periódicos locales mientras desarrollaba su labor pedagógica en diversas escuelas; la invitación a México, que le permitió entablar contacto con pensadores/as de distintas partes de América; la publicación en Nueva York de su primer libro de poemas, gracias a las gestiones del académico español Federico de Onís; su posterior vida errante como diplomática; el último período de su vida que compartió junto a la escritora estadounidense Doris Dana, quien fue la albacea de su obra.

En su iluminador prólogo, Alicia Salomone pasa revista a los títulos de poesía que Mistral publicó en vida: *Desolación* (Nueva York, 1922), *Ternura. Canciones para niños* (Madrid, 1924), *Tala* (Buenos Aires, 1938) y *Lagar* (el único volumen que vio la luz en su país natal, en 1954). A esos libros le siguieron los de aparición póstuma, *Lagar II* (1991), *Poema de Chile* (1967) y *Almácigo* (2008). Los poemas seleccionados representan a cada uno de estos títulos, en los que asoman las distintas facetas de una obra “abierta” y “aún inestable”, como la califica acertadamente su antologadora.

“*No se agota la forma / en una sola visión*”: estos versos del salmantino Aníbal Núñez se aplican de manera perfecta a la obra mistraliana. Existen muchas Gabrielas dentro de Gabriela, muchas poéticas al interior de su poesía. A esta constatación nos llevan, por ejemplo, sus canciones de cuna. Es cierto que a partir de estas piezas se consolida el mito de la “poeta-madre”, eventualmente reforzado por el dolor que le significó el suicidio de su sobrino, hijo adoptivo o (supuestamente) hijo biológico Yin-Yin, en 1943. Pero si prestamos atención a las composiciones, advertimos que Mistral rompe las expectativas al tensionar los parámetros del género “nana” o “canción de cuna”. Así, en un salto borgeano el arrullo de la madre resulta análogo al de Dios, quien también “mece sin ruido” a “sus miles de mundos” (31). O en otro poema la madre teme, contra lo que podríamos suponer, que su hija se vea coronada: “Yo no quiero que a mi niña / la vayan a hacer princesa. / Y menos quiero que un día / me la vayan a hacer reina” (38).

Los poemas seleccionados para esta edición exploran también la Gabriela religiosa, aquella que reescribe mitemas de la Biblia y expresa una fe cristiana muy personal, a partir de la cual lee los signos de los tiempos. Incluye a la moabita Ruth en su galería de mujeres y retoma la escena del descendimiento de Cristo en la cruz, en un poema dedicado a Victoria Ocampo, para lamentar el inicio de la Guerra Civil Española.

Los vínculos personales —con amistades, posibles amantes, la madre, el hijo— y sociales —con los pobres, los indígenas, las

otras mujeres— son el trasfondo sobre el cual se despliega la poesía mistraliana, siempre atenta al detalle, a lo pequeño, a eso que vuelve únicas a las personas y las situaciones. En los perfiles femeninos destaca la necesidad de romper con las ataduras del pasado, con la asunción de un rol pasivo y con cualquier tipo de esencialismo identitario asociado a la pertenencia a una (sola) patria y a una lengua (exclusiva). Es por eso por lo que los poemas seleccionados por Alicia Salomone nos enfrentan con figuras dinámicas, que problematizan su autorrepresentación —“La bailarina”, “La dichosa”, “La emigrada judía”— y nos devuelven a las mujeres griegas transformadas, cercanas a nosotros por sus pasiones y su fragilidad: Antígona, Electra, Clitemnestra. Por las páginas de *Poemas selectos* deambula, asimismo, la Mistral que hoy interesa particularmente a la ecocrítica, aquella que repara en flores, montañas, mares, mariposas, el ciervo o el huemul. Esta veta la hallamos, de manera especial, en los textos escogidos de *Poema de Chile*.

Esta edición no es ajena a una serie de proyectos que en los últimos años han puesto en valor, desde una perspectiva crítica actualizada, la obra de Mistral. Se destaca la aparición de los ocho tomos de *Obra reunida*, bajo el auspicio de la Biblioteca Nacional de Chile (2019-2020), que además de la poesía incluyen una recopilación de sus escritos en prosa y sus cartas. También cabe mencionar a Ára, *para ha yvy*, una selección de poemas para niños de Mistral que fueron traducidos al guaraní por la poeta paraguaya Susy Delgado (Ediciones Biblioteca Nacional 2019). En este marco, la edición de Corregidor resulta otro valioso esfuerzo por visibilizar y difundir la obra de una poeta cuya recepción del otro lado de la Cordillera ha sido muchas veces parcial y sesgada, al ser leídos los poemas desde criterios que los hacen parecer falsamente tradicionales o poco innovadores. La selección de Alicia Salomone, por el contrario, nos muestra a una Gabriela Mistral en constante exploración poética, atenta a las noticias del día y solidaria con quienes padecen cualquier tipo de injusticia. Los lazos de la autora chilena con la cultura argentina quedan de manifiesto en el “Recado a Victoria Ocampo”, de *Tala*,

donde Gabriela elogia la casa de su anfitriona y nos brinda un perfil honesto y entrañable de Victoria: “Te quiero porque eres vasca / y eres terca y apuntas lejos, / a lo que viene y aun no llega” (71). El diálogo entre las dos escritoras adquiere otra arista, más política, en el ya evocado “Nocturno del descendimiento”, también de *Tala*. Por otra parte, estos *Poemas selectos* nos dejan para el final un texto muy poco conocido, que había permanecido inédito hasta que Julio Vargas Saavedra lo incluyó en *Almácigo*, la recopilación publicada en 2008. Como nos explica Alicia Salomone en su prólogo, se trata de “un poema-despedida dedicado a la muerte de Alfonsina Storni”, con el que decidió cerrar la antología (14). Vale la pena citarlo completo:

ALFONSINA

El delgado pez de Plata
azulea en el estuario.
Las mujeres le desprenden
la arena del ahogado,
y enjugan los pies dormidos
que se escurren azogados.

Como un canto de arco iris
en Mar del Plata quebrado,
dulcemente se deshace
el pez de colores zarcos,
dejando en la duna apenas
un zumo tornasolado. (142)

Es posible advertir un parecido entre este poema y “Nocturno del descendimiento”, donde la voz poética se refiere a la escena típica de la iconografía cristiana que muestra a José de Arimatea y Nicodemo cuando desclavan y bajan el cuerpo de Cristo de la cruz. Es una escena cercana a “La Piedad”, que en cambio presenta el cuerpo muerto de Jesús sobre el regazo de su Madre, la Virgen María. En efecto, el poema de Mistral dedicado a Storni presenta también a una serie de actantes —“mujeres” en este caso— que rodean el cuerpo de la poeta sin vida, “le

desprenden / la arena" y "enjugar" sus "pies dormidos". De ese modo, la autora chilena homenajea a su colega y amiga argentina, dotándola en su muerte de la dignidad propia de un Cristo que ha entregado su vida por la humanidad. Evoca con dolor, acaso, el recuerdo del cuerpo "delgado" de Alfonsina, su amor al mar y a la ciudad de Mar del Plata, datos que confluyen en la imagen del pez azul, "de colores zarcos". Su muerte —dice el poema— es "un canto de arco iris (...) quebrado", pero al mismo tiempo es un canto que, como el pez, se deshace "dulcemente" y deja una estela delicada, un dibujo "tornasolado" en la duna de arena.

Los simbolistas asociaban el color azul (el *azur* francés, proveniente de la heráldica) con la poesía. Gabriela Mistral tiñe la tristeza por la pérdida de Alfonsina Storni con la confianza que le despiertan sus poemas, a los que sabe dotados de una vida capaz de trascender el paso de las décadas y las generaciones. También podemos ver esta edición de *Poemas selectos* de Gabriela Mistral como "un zumo tornasolado" que destila toda una cadena de mujeres que escriben en América Latina, desde el pasado hasta nuestro presente. Ellas nos vierten un líquido precioso que resiste y no cede ante las modas del mercado literario, un azul que, desde diferentes circunstancias de tiempo y espacio, nos invita a ver la vida bajo múltiples y cambiantes prismas. Tal es, como sabemos, uno de los poderes de la poesía.

* * *

Poética del coraje.

Un recorrido por *Fogosa oscuridad de las flores* de Verónica Qüense

Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2025

ISABEL LARRAÍN

Poeta

Licenciada en Literatura.

Universidad ARCIS

Siempre que he tenido la ocasión de escribir sobre este libro los títulos son "notas sueltas", "notas sueltísimas" y en este caso "notas" para destacar el carácter incompleto y transitorio de esta y las otras reflexiones que he desarrollado en torno a este poemario. El espacio discursivo de una reseña de un libro es en apariencia fácil pero no es tan así. Se puede pecar de superficial y generalizar al grado de la desintegración anodina. O el reseñador se da el gusto de despedazar el libro reduciéndolo a cenizas como si la buena literatura fuera una sola y los lectores válidos conocedores de la teoría literaria. Entonces, se lanzan a un análisis crítico al borde de la autopsia para tratar de dar luces a la lectura del cadáver derrapado miserablemente en un despliegue teórico que, creo, no corresponde a un espacio de divulgación de una obra más que a su análisis. Y en ese sentido pienso que lo más productivo, en pos del respeto que le tengo a *Fogosa oscuridad de las flores* (2025) es dar cuenta de los motivos por los cuales todos deberíamos tener este libro, no sólo en nuestros veladores, sino en nuestras vidas:

Primero, la belleza: desde el libro como objeto, hasta la complejidad de su factura. Este poemario se compone de varias formas de poesía intercaladas con algunos relatos (no prosa poética), donde las imágenes y metáforas se suceden con una fluidez hermosa y sorprendente.

Segundo, porque es un libro corajudo. La muerte es tema recurrente, clásico, en literatura, y con mayor énfasis en la poesía. El hablante o la hablante de este libro tiene a la muerte y al dolor como compañeros de ruta. No los padece, los porta. Se hacen amigos para conversar, reírse. Los increpa, se burla y finalmente los acepta. Es un tú a tú profundo en el que resalta la humanidad de quien camina sabiendo su destino.

Tercero, tener este libro cerca es hacerse de un amigo o amiga. De esos que uno quiere, pero a los que les teme. Esos amigos que saben reírse de tu drama y mostrarte el dolor sin contemplaciones. Te sitúan en el punto insignificante de tu historia y te abrazan regalándote un verso que te redime.

Cuarto, porque es un hito en la escritura femenina. La libertad y autoridad con que Verónica Qüense (Valparaíso, 1961) escribe son una impronta que marcará una ruta en las letras de mujeres. Acá vemos cómo la autora transita por géneros, estilos y formas. Encuentra en los múltiples materiales de la cultura la materia prima de su escritura con gran fuerza expresiva. Alinea todos los elementos para construir la metáfora de nuestra historia a partir de la suya. Los paisajes que recorre son de un Chile arquetípico, llenos de humanidad, dolor y ternura. Todos estos rasgos me parecen un punto de inflexión en la escritura poética de mujeres. Este femenino de acción en la palabra muestra la riqueza, complejidad y fuerza de la escritura de Verónica Qüense que, en su particularidad, traza un camino vasto de escritura para mujeres que no piden autorización ni justifican su mirada. No pierden

tiempo en validar su perspectiva. No piden mapas. Saben el recorrido para expresar, con honesta claridad, lo propio cómo metáfora del todo. No temen mirar su historia, sus dolores y sueños para abrirse a la precariedad de la existencia y buscar nuevos sentidos de nuestros pasos por "la porción de tierra que nos tocó vivir" .

Celebro este nuevo aire que entregan estos versos escritos en y por la libertad de expresión.



Gabriela Mistral en el día de su primera comunión, 1901.

Autor desconocido.

Fotografía de dominio público.

<http://pedrosevlla.com/wp-content/uploads/2017/03/11->

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57978406>

A desafiar la gracia como don divino:
Memorias de la gracia de Malva Marina Vásquez

Santiago: Palabra Editorial, 2025

JESSICA SEQUEIRA

Poeta, traductora e Investigadora Fondecyt

En primer lugar, quiero agradecer a Eugenia Prado Bassi por la invitación a presentar este libro, parte de la colección de poesía de Palabra Editorial; una de las editoriales contemporáneas que apuesta decididamente por visibilizar voces y subjetividades que, en general, han quedado al margen del canon literario chileno. Malva Marina Vásquez, autora del poemario que hoy nos convoca, era para mí una figura desconocida. Sin embargo, al aventurarme en su escritura —marcada por una intertextualidad profusa—, reconozco que fue afortunado el hecho de haberla conocido, primero, como lectora. Autora de los poemarios *Tiempo de la muerte súbita* (1998) y *Perla Negra* (2001), Vásquez ha desarrollado una sólida trayectoria en el estudio de la literatura hispanoamericana, con especial atención a la narrativa de Borges, Cortázar, María Luisa Bombal, Juan Emar y Roberto Bolaño. Menciono esto porque al comenzar la lectura de *Memorias de la gracia*, se hace evidente el acentuado dialogismo con diversas tradiciones que atraviesa sus versos.

La escritura de Malva Marina establece, en efecto, una complicitad profunda con el imaginario de diversas autoras chilenas y latinoamericanas —Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Sor Juana Inés de la Cruz, Elvira Hernández, Diamela Eltit y Carmen Berenguer, entre otras— trazando una constelación poética que

desafía las genealogías y lecturas hegemónicas. Este entramado se despliega a través de citas que operan como umbrales entre secciones del poemario, así como en dedicatorias u homenajes explícitos que abren un linaje alternativo en la historia literaria. La técnica del montaje que articula el poemario no se limita a lo visible; también se vale de citas veladas, imágenes resonantes y ecos intertextuales. Algunos de esos ecos los reconocí, muchos otros, estoy segura, se me escapan.

En la presentación que Grínor Rojo hiciera del primer poemario de la autora, *Tiempo de la muerte súbita* (1998), advierte: “Pienso que lo primero que hay que advertirle al lector de este libro de Malva Marina Vásquez es que él está hecho con la colaboración de una amplia gama de intertextos” (169). Más adelante añade: “yo leo este libro como la alegoría mítica de una historia cataclísmica que los chilenos conocemos bien (...), pero que por otra parte es una versión de esa historia a la que permea un espíritu corrosivamente irónico” (172). Tal como señala Rojo, ese poemario articula un montaje que conjuga textos precolombinos —como el *Popol Vuh* y los libros del *Chilam Balam*— en un gesto que busca narrar, desde una clave mítica, la catástrofe política y los crímenes de lesa humanidad desencadenados por el Golpe de Estado de 1973. Esta operación poética se entrelaza, además, con versos de autores como Edgar Allan Poe, Esteban Echeverría, Julio Herrera y Reissig, Nicanor Parra, en una red intertextual que desborda fronteras temporales y geográficas.

Una de las constantes que atraviesa este libro es, quizás, el interés por una forma específica de horror; el vértigo ante el abismo, al que el lenguaje se aproxima sin cesar, tanteando sus bordes. En uno de sus ensayos sobre *Umbral* de Juan Emar, Vásquez (2021) alude a su “concepción polifónica de la subjetividad”, noción que ofrece una clave reveladora para comprender su propia poética barroca, de marcada raigambre coral. En este sentido, resultan pertinentes las palabras del teórico ruso Mijaíl Bajtín, quien sostiene que: “Ser significa ser para otro, y a través del otro, para sí mismo. El hombre no posee un territorio soberano interno, sino que está, todo él y siempre sobre la frontera; miran-

do al fondo de sí mismo, el hombre encuentra los ojos del otro y ve con los ojos del otro". (Vásquez 359) Esta concepción fronteriza del sujeto —descentrado, abierto, en constante diálogo— resuena en la escritura de Vásquez, la que se construye como espacio de interpelación y de tránsito. Asimismo, la autora lee el modernismo desde una perspectiva de género; subrayando que ser mujer —como lo expresara Gabriela Mistral— implica ser extranjera en la propia tierra. En su análisis de la narrativa de María Luisa Bombal, Malva Marina concluye que su escritura "lleva a su máxima (im)posibilidad la vocación de extranjería que se le atribuye a la mujer respecto a la estructura patriarcal". (34) Sin embargo, esta vocación de extranjería, lejos de ser una condena, se convierte en potencia crítica: una forma de habitar el lenguaje desde el margen, desde la fisura, desde la frontera.

En *Memorias de la Gracia*, la perspectiva está nítidamente articulada desde un enfoque de género, con mayor énfasis que en los libros anteriores de Malva Marina. Esta orientación se manifiesta tanto en el diálogo sostenido con autoras emblemáticas como en la omnipresencia del cuerpo femenino, que aparece como eje simbólico y material, conjugando a menudo lo metafísico con lo físico. Una cita que resuena especialmente es la de Elvira Hernández: "Estoy sentada / y me columpio en el sillar de mi pelvis / al filo del mundo" (39). El proyecto de Vásquez en este libro me resulta particularmente potente: reúne en un espacio polifónico a múltiples mujeres homenajeadas. Sin pretensiones de reducir la complejidad lingüística del libro, que resiste toda lectura unívoca, me sumo a la invitación que Soledad Bianchi hace en la contraportada del poemario. Allí señala que: "los lectores de *Memorias de la Gracia* tenemos que estar dispuestos a colaborar haciendo un seguimiento especialmente pausado y alerta de las 22 unidades que componen este complejo libro, y entre las que pueden tejerse considerables vínculos".

El aspecto del libro de Malva Marina en el que quisiera detenerme es su concepción de la gracia, noción que se anticipa en el propio título del poemario. La lectura de este libro me llevó a reflexionar profundamente sobre el significado de esta palabra.

Qué entendemos por gracia, ¿qué se pone en juego cuando decimos muchas gracias?, ¿cuáles son las gracias que otorgamos a los demás? En su acepción religiosa, la gracia suele entenderse como un favor divino inmerecido, un don que no se conquista por mérito propio, como en el proverbio “la gracia sopla donde quiere”. Esta gratuidad, sin embargo, no está exenta de arbitrariedad: el favor proviene de una fuente inapelable, que distribuye dicha o sufrimiento sin explicación ni justicia. ¿No es acaso esta figura de la divinidad —en su versión más autoritaria— la que decide caprichosamente que algunas personas experimenten alegría y otras sufran? ¿No fue esta misma lógica la que permitió a los colonizadores europeos proclamar que contaban con la gracia de Dios —encarnada en la escritura bíblica— mientras negaban esa posibilidad a los pueblos originarios de América, cuyas divinidades eran el sol, la luna, el mar y las flores? La gracia aparece, entonces, como algo que deseamos, pero como una forma de poder que se ejerce desde afuera, de una manera aleatoria.

En este sentido, entiendo que los poemas de Vásquez no celebran la gracia como don divino, sino que la interrogan, la desestabilizan. El título *Memorias de la gracia* instala desde el inicio un tono elegíaco, casi funerario. Si la gracia es ahora memoria es porque su reinado —ese tiempo en que operaba como don divino, como favor inmerecido— quizás, ha llegado a su fin. Hubo gracia, y ahora no. Pero ¿es esta muerte algo que debe celebrarse o no? En la tradición católica, la gracia es el reino de lo gratuito; lo que se recibe sin esfuerzo o mérito. En ese marco, quizás el fin del reino de la gracia sea el comienzo de una realidad más democrática donde cada persona forja su destino junto a quienes elige y hace alianzas, sin favores otorgados desde lo alto. Tal vez, en esa nueva comunidad, cada persona pueda concederse su propia gracia. Pienso aquí en Stella Díaz Varín y su concepción del don como pulsión vital, la que interpreto como el don del ritmo, del canto y, por ende, el don de la poesía. En *Memorias de la gracia*, ambas formas —la antigua gracia inmerecida y la nueva gracia autoconcedida— parecen coexistir y dialogar, abriendo un abanico de posibilidades.

Leo este libro de Malva Marina Vásquez como una suerte de epitafio para la antigua idea de la gracia —esa gracia católica, asociada a los conquistadores europeos, a las élites, a los privilegios inmerecidos— y, a la vez, como una bienvenida a una nueva forma de gracia; una que se forja desde el deseo, desde la diversidad y desde lo común. Permítanme convocar algunas de las apariciones de la gracia en el poemario. En la sección que se abre con un epílogo de Gabriela Mistral, el poema “En ese escorzo del aún no ser”, termina con los versos siguientes: “las sílabas de fuego / caídas de su llama / vueltas a aventar sus faces conturbadas / de la desmemoriada gracia...” (14). Aquí el lenguaje, con todo su ardor, su pasión, su audacia, sus “sílabas de fuego”, desafía la noción de una gracia sin memoria. El lenguaje preserva la memoria, el lenguaje es desmesurado en el sentido de que no evita las verdades difíciles ni acepta sin reservas lo que dice la autoridad. En otro poema titulado “Por nuestra gracia”, los versos finales declaran: “Llegado es pues el tiempo de la cena del corazón / por nuestra gracia libremente concedida” (16). ¿Qué es esta gracia libremente dada, me pregunto? Con esa pregunta entre paréntesis, continúo.

Más adelante, en un poema dedicado a Diamela Eltit, la autora escribe: “en esa pena de reclusión solitaria / en la nebulosa amalgama de víscera y mente / se encuentra el primer estado de des-gracia” (23). Ese estadio liminar, donde cuerpo y mente se funden en una amalgama nebulosa, marca el umbral de la des-gracia. Pero esta pérdida no se presenta necesariamente en forma negativa, sino como una posibilidad de escapar de lo injustamente dado. La soledad, en este contexto, se vuelve un espacio de confrontación radical; con el yo, con la esencia, con la sociedad, con lo absoluto, un cuestionamiento de todo. Es un momento de fractura, donde la memoria se resquebraja y el cuerpo deja quizás de ser un indicador confiable de la experiencia, desplazado por una vida que ocurre intensamente en la mente. Sin embargo, la soledad no se erige como respuesta definitiva, ya que se reconoce que el vínculo con otras personas es también condición de posibilidad para la gracia. En este sentido, resulta

elocuente la cita que la autora recoge del poema “La dichosa” de Gabriela Mistral, dedicado a la mexicana Paulita Brook: “Nos tenemos por la gracia / de haberlo dejado todo (...) Tras el arenal de medusas vamos / más viudas que la ceniza”. (Vásquez 77), los cuales son elocuentes del vínculo que se establece entre la poética del despojo y la gracia mistraliana. Este poema, incluido en la sección “Locas mujeres” del poemario *Lagar* (1954) revela cómo, para Mistral, una nueva forma de gracia emerge a través de sus relaciones con otras mujeres, una opción entre muchas.¹

Por su parte, en la tercera estrofa del poema titulado “En el altar del azogue” de Malva Marina Vásquez, leemos: “Así la peste irá de saliva en saliva / será el estupro de la labia / de Honoris causa— / Y en batalla de gracia / no cesarán / hasta demudar su bilis / en verba enjundiosa”. (39) Este lenguaje, cargado de erotismo y violencia, configura una escena de combate simbólico: una batalla por la gracia, que no cesará hasta que el odio se transmute en amor o hasta que la bilis —metáfora del rencor, de lo visceral— se transforme en literatura. La gracia, en este marco, no es un don pacificador ni una virtud celestial, sino un campo de disputa. Tal vez, podamos leer aquí una crítica incisiva a las formas en que palabras como “gracia”, “felicidad” o “paz, han sido vaciadas y reapropiadas por discursos de exclusión, por retóricas de superioridad, por proyectos inscritos en la lógica neoliberal.

Finalmente, en la sección precedida por una cita de la poeta modernista uruguaya Delmira Agustini, Malva Marina realiza, en la última estrofa del poema “De otra estirpe”, un montaje de versos de Gabriela Mistral: “Entonces como a otra Sombra inquieta más, / Mistral a Delmira invoca: “Flor, flor de la raza mía”, / —Llena eres de Gracia— / “¡Oh, muerta la carne de tu corazón!” (48). Los dos versos que aparecen entre comillas pertenecen al poema mistraliano “La sombra inquieta” de 1916 (dedicado a la

¹ Este poema fue publicado originalmente en el periódico *La Nación* de Buenos Aires en 1941, cuando Mistral residía en Petrópolis, Brasil. Posteriormente fue incorporado a *Lagar*, el primer poemario inédito de Mistral publicado en Chile por la Editorial del Pacífico en 1954.

trágica muerte de la escritora *Shade*; Mariana Cox de Stiven). La autora inserta en medio de ellos la frase “Llena eres de Gracia”. Esta expresión, como es sabido, proviene del saludo del arcángel Gabriel a la Virgen María en la escena de la Anunciación, donde se revela su elección divina como madre del Salvador. En este contexto, la pureza de María se consagra como plenitud espiritual, y se le invoca como intercesora por los pecadores. Hay un gesto irónico al interpolar esta frase sacralizada en un poema que evoca la muerte de una escritora, cuya vida y obra estuviera marcada por el escándalo; un cuestionamiento al valor que se le asigna a la pureza en la cultura patriarcal.

La cita de Mistral en el poema vuelve a suscitar una pregunta que me acompaña a lo largo de la lectura: ¿cuánto necesitamos saber para activar los sentidos de los textos? ¿En qué medida el poemario es un guiño al lector culto y en qué medida es un juego de sonidos capaz de conmover a alguien que nunca ha leído un solo libro, pero que puede disfrutar de sus texturas sonoras? Los juegos intertextuales, sin duda, ofrecen placer en un plano intelectual, pero la poesía —y esta, en particular— opera también en otros registros: emocionales, sensoriales, rítmicos. En mi experiencia, esta poesía funciona plenamente en el plano sonoro. El lenguaje es barroco, se pliega sobre sí mismo, se regocija en las onomatopeyas, en las inversiones sintácticas, en el desvío de las formas habituales de decir. Y siempre sorprende; es un festín para quienes aman la sonoridad de las palabras. Ahora bien, es importante subrayar que el uso que Malva Marina Vásquez hace de las citas no responde a una voluntad de ostentación erudita. Las mujeres que convoca —Mistral, Agustini, Hernández, Eltit, entre otras— son voces que dialogan con la suya en torno a un campo semántico común; el de la gracia. No como don recibido desde una instancia superior, sino como potencia generativa, como posibilidad autoconferida. En la presentación que Vásquez (2023) hiciera de los poemarios reunidos de Eugenia Brito en *Indócil* elogia “la posibilidad de imaginar un cuerpo femenino que no cancele sus pulsiones instintivas, su erotismo, que sea capaz de otros misterios gozosos que los del misticismo” (574) y señala

que “la búsqueda de una genealogía femenina subalterna vuelve a hurgar en la herencia de dolor y discriminación de nuestra herida colonial» (575). Estas reflexiones resuenan en *Memorias de la gracia*, donde Vásquez nos confronta con problemáticas que no sólo remiten al modernismo, sino que interpelan de lleno nuestra contemporaneidad: el desafío de construir subjetividades en un mundo globalizado, saturado por una abrumadora diversidad de referencias culturales y por un bombardeo constante de estímulos sensoriales que, en ocasiones, obstaculizan el cultivo de la sensibilidad y la reflexión crítica. Sin embargo, esta conciencia expandida —capaz de abarcar múltiples experiencias y temporalidades— también puede enriquecer la vida y la obra, abriendo nuevas posibilidades de sentido. En este marco, hablar de la gracia y de las subjetividades femeninas, como lo hace este poemario, es hablar de la historia y la literatura latinoamericanas, sí, pero también es convocar una temática transversal, que atraviesa épocas, geografías y cuerpos. La gracia, de este modo, no es sólo una categoría espiritual o estética, sino una forma de resistencia, una manera de habitar el mundo desde las diferencias, desde los deseos, desde las memorias.

* * *

Obras citadas

- Mistral, Gabriela. *Lagar*. Editorial del Pacífico, 1954.
- . *Desolación*. Editorial Nascimento, 1922.
- Rojo, Grínor. “Apuntación al margen de *Tiempo de la muerte súbita* de Malva Marina Vásquez.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 55, 1999, pp. 169–174.
- Vásquez, Malva. “Cuerpos subalternos en *Indócil* de Eugenia Brito.” *Nomadías*, no. 32, 2023, pp. 571–578.
- . “Estética de la insularidad en María Luisa Bombal.” *Hispanamérica*, no. 138, 2017, pp. 26–34.
- . “Memoria fronteriza y sujeto subalterno en *Umbral* de Juan Emar: ¿cómo dar voz a una prostituta?” *Romance Notes*, vol. 61, no. 2, 2021, pp. 353–364.

Escamenar narcisos: el habla travesti como política de la inversión en *Letras vestidas* (*La Presa n° 9*) de Humberto Peñaloza

Santiago: Editorial Mago, 2022

JOSÉ SALOMÓN GEBHARD

Doctor en Literatura
ppsalomon@gmail.com

Letras vestidas (*La presa n° 9*), cuyo autor firma como Humberto Peñaloza, se publicó el segundo semestre del año 2022, cuando las calles de Santiago comenzaban a retomar la vida pública y reaparecían los peatones despreocupados después del letargo pandémico, lo que sin embargo no pudo evitar que se profundizara aún más la transformación del taconeo prostibular en el insulso escarceo digital de nuestro paisaje citadino. En este contexto, la irrupción de este libro en las letras minoritarias del país significó reasumir la tradición literaria de aquellos textos que durante largo tiempo representaron al personaje de la “loca” callejera como soporte de interpretación crítica de la realidad local, con sus diversas variantes estéticas desde lo grotesco (José Donoso), lo político (Pedro Lemebel) o el desgarró lírico (Carlos Sánchez).

Letras vestidas (*La presa n° 9*) asume dicha tradición intencionadamente, al firmar su autor con el nombre señalado antes. Recordemos que Humberto Peñaloza es una de las figuras centrales de *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, personaje que resume los desajustes identitarios y el multiperspectivismo en la narrativa donosiana. Por ello, la vestidura de la letra y el enmascaramiento del autor se vuelven las operaciones de sentido que gestionan la escritura de este texto y permiten

la representación del travesti como personaje dinámico, que no solo traviste su cuerpo sino también su habla, en un intento por rehuir toda definición identitaria, incluso en las más recientes teorías del postgénero. La ficción del nombre autorial, como clave de lectura, abre un campo interpretativo inestable y resbaladizo, al incorporarlo dentro del mundo representado. El autor ya no es el eje que, desde su exterioridad, unifica y da sentido al texto, al decir de Foucault, sino que forma parte constitutiva de la propia ficción. En décadas recientes, la literatura testimonial operó con el nombre propio para legitimar la experiencia relatada y otorgar verosimilitud a los hechos narrados, haciendo de la ficción un documento verificadorio de la realidad. En cambio, en *Letras vestidas* (*La presa n° 9*) es la ficción la que irrumpe en la realidad mediante la ficcionalización del nombre autorial, Humberto Peñaloza, que aquí es el nombre de la travesti que testimonia el largo tránsito que la ha llevado a convertirse en la presa n° 9. En este sentido, es un testimonio que no pretende adoptar los cánones de lo real, sino confrontarlos con el habla travestonga: “Mi escritura partusera [...] a la realidad marea/la descompone de puestas en abismo (19)”.

El libro se presenta con una gran complejidad estructural. Formalmente, se compone de cinco secciones: una primera que recoge textos programáticos, en tanto despliegan las concepciones de la letra como hablas travestidas, como ropajes de intercambio sexual y lingüístico y enmascaramiento de género. Al respecto, el poema final de esta sección (“No habido”) señala: “Mi género/fue un fraude de nacimiento [...] Debía ser cuadriillé/pero vino floreado” (32). El género “no habido”, o bien su existencia ornamental y floreada, reiteran la condición indumentaria de la identidad tra-vestida. La segunda sección, “Caja de muñecas”, comienza a develar el escenario prostibulario donde se desenvuelve la gestión y el habla travesti del autor Humberto Peñaloza, a través de observaciones metalingüísticas, como notas a pie de página que argumentan su escritura debido a teclas descompuestas, y que construyen las estrategias de enunciación travesti. El collage verbal y el exceso homofónico, las marcas de

la oralidad marginal, del cancionero popular y del metalenguaje minoritario caracterizan el habla travesti del texto, no solo como expresión del *horror vacui* propio del barroco, sino especialmente como una secuencia de inversiones, sexuales y textuales, tal como Severo Sarduy caracterizó *El lugar sin límites* de José Donoso. La inversión no es en ningún caso una contraposición, sino un desplazamiento permanente que busca deconstruir toda estabilidad identitaria, tanto de género como de escritura: “escrita travestonga [...] escarmena narcisos” (17). La letra está travestida pero también invertida, es escritura pero también personaje, y el propio libro se desplaza a través de los géneros literarios, se invierte de poesía a narrativa y de ficción a testimonio, para volver a comenzar en cada nuevo texto. El registro visual que incluye la tercera sección funciona también como una inversión identitaria de la letra al retrato, de la palabra a la pose y de la identidad a la máscara. El sentido de la escritura como inversión culmina en uno de los poemas finales, “Comienzo donde termino” (140) para concluir justamente “termino donde comienzo” (143). En particular, la inversión del género literario opera en la cuarta sección al incluir textos autobiográficos en forma de diarios de vida de la autora, la presa n° 9, que constituyen una suerte de soporte estructural del libro, en tanto desarrollan la experiencia que ha llevado a la protagonista a convertirse en la presa n° 9, sentenciada por homicidio.

Lo que en definitiva exhibe *Letras vestidas* (*La presa n° 9*) apunta a demostrar que la peripecia de la autora no solo ha sido una experiencia criminal causada por el desengaño amoroso, sino principalmente una experiencia lingüística y es esta la que predomina a lo largo del libro. Hablas travestis, palabras arropadas, capas textuales en las voces convocadas, todas son verbalizaciones de un modo contradictorio, e invertido, de decir; recordemos que Humberto Peñaloza, el de Donoso y el de este libro, son personajes mudos y, en tal sentido, la mudita travesti manifiesta un habla que supera todo ropaje accesorio, que transita entre Lady Realidad (“se las sabemos todas a Lady Realidad”, (19)) y Lady Fiction (“corre a probarse los tacones de Lady Fiction”, (22)).

La superabundancia ornamental con que tradicionalmente se caracteriza el estilo barroco y que se condensa en el denominado *horror vacui*, pudiera formar parte de las claves de lectura de este libro. Sin embargo, el texto tiene el mérito de traspasar e invertir dicha definición para, en cambio, transformarse en una verdadera enciclopedia en todas sus líneas temáticas: enciclopedia del habla travesti, en su recopilación de formas lingüísticas, variaciones fonéticas y expresiones sociales; enciclopedia estética en su acopio de formas literarias diversas, poesía, diario de vida, narrativa, testimonio; enciclopedia de las identidades, en la multitud de personajes y en el tropel de nombres que, por momentos, parecieran aludir a un único personaje, pero cuyo desplazamiento travesti reinventa su imagen travestida en cada nuevo reflejo. Finalmente, volver a asumir la tradición literaria de la “loca” callejera, como decíamos al inicio, supone el gesto enciclopédico de ordenar un ámbito de la realidad, un lugar social que creíamos desaparecido por obsoleto, pero que *Letras vestidas* viene a recoger y sistematizar. Lo enciclopédico ocurre justamente cuando el mundo ya está hecho.

En las múltiples piruetas del texto existe, no obstante, un punto de fuga. La nota final del editor indica que la presa n° 9 es autora de dos libros, *El obsceno pájaro de la noche* y *Adiós Mariquita linda*, título este último que le habría sido robado por un conocido autor nacional, tal como ya lo sabíamos quienes somos cercanos a Jaime Lepé, cuya fotografía, con su propio rostro, figura en la solapa del libro.

COLABORACION

La Instruccion de la Mujer

(Especial para LA VOZ DE ELQUI,

Retrocedamos en la historia de la humanidad buscando la silueta de la mujer, en las diferentes edades de La Tierra. La encontraremos mas humillada i mas envilecida miéntras mas nos internemos en la antigüedad.



© César Cortés

© Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile

La actriz Solange Lackington interpreta a la Premio Nobel chilena en la obra *Mistral, Gabriela (1945)*, escrita por el académico Andrés Kalawski.

CC BY-SA 2.0.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=151483611>



