



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

**“LA CONSTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS E
IDENTIDADES FEMENINAS EN LA POESÍA DE GABRIELA MISTRAL”.**

Tesis para optar al grado de Magíster en Género y Estudios Culturales
Con mención en humanidades

MARÍA IGNACIA DURÁN ECHEVERRÍA

Profesora guía:
Kemy Oyazún Vaccaro
Soledad Falabella Luco

Santiago, Chile 2014

AGRADECIMIENTOS.

A mis grandes amigos literatos: Pablo, Mariana, Natalia, Patricio, Marcos; los que de una manera o de otra, ayudaron al desarrollo de esta tesis con discusiones, bibliografía, ánimo cuando escaseaba o risas cuando lo ameritaba. También por hacer que las discusiones en torno al género y al feminismo fueran una constante de cada día.

A los familiares y amigos no literatos, pero igualmente importantes en este proceso: Nicolás, Soledad, André; por la paciencia en las revisiones y las investigaciones anexas voluntarias para poder ayudarme.

Al amor, que apareció en el proceso de escribir y terminar esta tesis y que le dio un vuelco a mi forma de investigar y a la vida misma. Gracias por la infinita paciencia, por escuchar los devaneos, por apoyarme en este tiempo.

A mis maestras en este proceso, Kemy Oyarzún y Soledad Falabella, por el apoyo incondicional y la paciencia en todo este proceso, además de las palabras de aliento necesarias cuando parecía que esto no iba a terminar.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
Resumen.....	4
Introducción.....	5
Capítulo I:Imaginarios, identidades, erotismos: problematización de la concepción de imaginarios literarios en la escritura de Mistral.....	8
Capítulo II: La mujer detrás de la escritura, o la escritura detrás de Gabriela Mistral.	23
Capítulo III: “No tengan miedo si viene la niebla/ tal vez vengo con ella, en ella”: Análisis poético de la producción mistraliana	33
CONCLUSIONES.....	69
BIBLIOGRAFIA.....	72

Resumen.

En la presente investigación realizaré un análisis de los conceptos de imaginario, identidad y erotismo en un corpus selecto de Gabriela Mistral (1889-1957). Lo que busco es responder a las interrogantes que me he planteado en relación a la posibilidad de configurar en su escritura un “imaginario femenino”, como se configura y cuáles son sus características principales.

Como corpus consideré textos seleccionados de todos sus poemarios, además de bibliografía crítica en torno a la escritora. Mi búsqueda en estos textos apunta a configurar una cartografía en torno a la configuración de un imaginario propio, o “femenino”, y sus diferentes matices y fugas de los imaginarios convencionales.

Introducción.

Gabriela Mistral (1889-1957), se configura dentro del imaginario chileno como el seudónimo de una de sus escritoras más importantes, tanto por haber ganado el Premio Nobel en 1945, como por la imagen popular que la hace ser relacionada con múltiples conceptos que tienen que ver con la maternidad, la docencia abnegada y el sufrimiento amoroso. Sin embargo, su escritura es mucho más compleja y rica que lo que se reconoce dentro del imaginario, principalmente porque se busca simplificarla a conceptos burdos y cercenar su obra a la exposición de sus primeros poemarios. Al respecto, Soledad Falabella lo plantea de manera clara:

“Sin embargo, en Chile se ha consagrado a Mistral como una figura monolítica y poco atractiva. (...) Más allá de un par de poemas clichés, todos ellos tempranos, el conocimiento de sus textos es bastante pobre. Mistral se descarta por parecernos un sujeto ñoño, tosco e infértil, incapaz de tener algo relevante que aportar.”¹

No obstante, durante los últimos años la discusión se ha ampliado hacia los aspectos más ocultos de su vida, como su frustración política y nacional o su identidad sexual, producto de publicaciones inéditas como sus cartas íntimas a quien fuera su pareja y secretaria, Doris Dana, o sus ensayos, cátedras y discursos sobre diferentes temas políticos y sociales, como por ejemplo, las publicaciones hechas por Luis Vargas de los archivos inéditos). En este escenario la escritura de Mistral vuelve a la palestra, dando la oportunidad única de reconsiderarla y releerla en la actualidad.

¹Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: LOM, 2003. Pág.10

En la crítica local de su obra podemos encontrar una multiplicidad de polos: el *conservador*, que intenta mantener su imagen tal cual como se ha conocido hasta ahora; el *progresista*, que intenta volver a leerla exponiendo la mayor cantidad de aspectos de su escritura; y el *disidente*, propio de la escuela más radical y feminista que se desentiende de las posturas anteriores. Todos ellos, sin embargo, se conectan en tanto que ayudan a configurar una imagen que mantiene una perspectiva cercenada de su identidad.

En estas diferentes críticas se contraponen diferentes visiones y roles: la maestra, la madre, la mujer, la amiga, la lesbiana, la escritora, la amante. Visiones construidas por diferentes voces —incluida la suya propia— desarmadas y rearmadas por diferentes elementos y agentes, como editoriales o traductores, que se confunden en torno a un discurso que no es propio, pero que se asume como tal. Gabriela Mistral como imaginario, como escritora, como seudónimo, como referente cultural y como patrimonio nacional está constantemente en tensión con lo que se va a considerar necesario de ocultar al ojo público: sus pasiones, sus miedos, sus anhelos, sus amores y sus dolores.

¿Quién elige realmente qué mostrar y qué ocultar de las identidades públicas? Más que cuestionarme la construcción de Gabriela Mistral como referente cultural, político y literario quisiera apuntar la pregunta al derecho que tiene el escritor como tal a resguardar o exponer los elementos de su ser, y si realmente es una elección. Según el contexto de Mistral creo que es fundamental entender que la opción de mostrar no existe, por numerosos impedimentos culturales y sociales. Sin embargo, dentro de ese campo de imposibilidades y trabas, Mistral genera un discurso que logra la fuga y el escape de todos los intentos de clasificarla y crea una identidad propia, tanto en lo privado como en lo

público. Existen diferentes posibilidades que finalmente ayudan a generar esta identidad alternativa, y eso lo que me parece realmente interesante de analizar.

Mi trabajo, además, busca ser una lectura de Mistral desde el concepto de los imaginarios, en tanto construcción de posibilidades nuevas, y de una identidad nueva. Pero para esto se asume que al crear una identidad diferente hubo que destruir y deconstruir otra, una que se basa en los imaginarios tradicionales. Mi pregunta base es si se puede crear un imaginario femenino, y si Mistral pudo crear un imaginario personal que sirve como fuga del imaginario social, y que a la vez es capaz de generar una identidad distinta, identidad que puede ser considerada como una posibilidad para adoptar, y mostrar. Para lograr esto discutiré las nociones de imaginario, tanto público y social como individual, y el concepto de identidad desde una lógica de género. Luego, aplicaré estos conceptos dentro de un corpus seleccionado de poemas de la autora, delimitando los espacios a diferentes momentos de su vida representados en poemas, ensayos y cartas. Finalmente, concluiré con la idea de fuga y ruptura del imaginario planteado durante el primer capítulo, para luego responder a la pregunta que da orden a mi tesis: ¿Existe o no una creación de un imaginario femenino en la obra de Gabriela Mistral?

Capítulo I: Imaginarios, identidades, erotismos: problematización de la concepción de imaginarios literarios en la escritura de Mistral.

*“Aun cuando sea tan espantoso perder a los seres queridos,
voy a morirme como vine, bajo el signo de lo Absoluto”
(Gabriela Mistral a Doris Dana)*

Imaginario.

El concepto de *imaginario*, planteado de manera teórica por Cornelius Castoriadis², expone la necesidad de pensar y entender el mundo como una constante producción de significados en las relaciones sociales, que resulta del cruce entre lo que las instituciones definen desde la teoría versus lo que realmente sucede en la práctica, es decir, en la materialización social de su concepto. Así, podemos hablar de imaginarios según el contexto socio histórico, nacionalidad, género o ideología política dominante.

Este concepto es fundamental para poder comprender dos puntos claves en mi investigación:

- 1) el imaginario y la formación de identidad (como una relación en constante flujo), y
- 2) el proceso de comprender y aceptar (o rechazar) el imaginario que circula dentro de los contextos socio históricos de cada época.

En términos literarios, la aplicación del concepto de imaginario se vuelve un eje para mi trabajo, porque determina cómo se construyen y/o reflejan diferentes imaginarios dentro de la literatura, y cómo se relaciona esto con la formación identitaria, tanto literaria como personal. Además, la crítica literaria y el canon conforman un papel fundamental,

²Castoriadis, Cornelius. “The social Imaginary and the Institution”. The Castoriadis Reader. Curtis, Davi Ames (Ed.). Oxford: Blackwell, 1999.

porque determinan qué es lo que se puede o se debe leer, dependiendo de los diferentes elementos que conformen el contexto social. En palabras de Pedro Agudelo, en *(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales*:

El texto literario (el libro, la cosa material) como elemento cultural y como espacio polifónico (como elemento abstracto, lo que el libro “contiene”) representa realidades y las determina al tiempo que es determinado por ellas. Así mismo, la difusión de la literatura, por parte de lo que se denomina estudios literarios, permite atender a estructuras sociales que desvelan “quiénes somos, qué somos y dónde estamos”, lo cual genera una idea que involucra los modos de producción y recepción de la obra de arte literaria.³

Según la conceptualización de los imaginarios, sobre todo desde la lógica social de que surgen mediante las instituciones, podemos considerar que desde los inicios de la historia éstos se conforman en base a la ideología dominante. Si llevamos esta idea al género, podemos asumir que desde siempre, entonces, en términos de instituciones y prácticas sociales, el imaginario que prevalece es el masculino. Desde la literatura esto no es extraño ni sorprendente, porque la voz de las mujeres como productoras de cultura ha sido siempre silenciada, y en esto me gustaría destacar el trabajo y el ejemplo de Ana María Baeza, tanto por asociarla a un elemento poco racional como la naturaleza, como por considerarla sólo como la musa o el objeto de inspiración. En palabras de Bécquer, en *Cartas literarias a una mujer*:

³ Agudelo, Pedro. *(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales*, en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/viewFile/11840/10752>, página 4

En la mujer, la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y destino son poesía; vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella, como un fluido luminoso y magnético; **es, en una palabra, el verbo poético hecho carne** (...) en la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla. La razón yo la adivino, y tú la sabes.⁴

El imaginario del “ser mujer” entonces se construye desde una lógica (y desde una voz) masculina: la mujer es, y debe ser, representante de valores morales puros como la virginidad, la rectitud, la inocencia, la maternidad, la abnegación. Históricamente al “ser-mujer” le está totalmente negado, desde el inicio de los tiempos, el papel de la racionalidad y del pensamiento que es netamente masculino⁵. Le está negado, además, el deseo como impulso, que se asocia a manchar todo lo que tiene que ver con estos elementos asociados siempre a la pureza, ya que una mujer deseante roza desde demasiado cerca la posibilidad de ser sujeto con poder y no objeto deseado, y eso claramente no es parte de su identidad desde la lógica falologocéntrica.

Con esto no quiero decir que no existen mujeres que hayan escrito, sino que han sido calladas, censuradas, perdidas o simplemente ignoradas por no adaptarse al imaginario social que primaba durante los primeros tres mil años de historia occidental⁶. Como lo plantea Bécquer en el ejemplo recién citado, el ideal romántico plantea a la mujer como una sustanciación no productora de poesía ni de literatura, puesto que su lugar está sólo dentro de la idealización. Mujeres que han sido pintadas, dibujadas, escritas e immortalizadas en formato de inspiración del arte para cumplir con esta idea de ser siempre espejo de la belleza e inspiración, pero no producción.

⁴Bécquer, Gustavo Adolfo. *Cartas literarias a una mujer*. El ejemplo es de Ana María Baeza, en *No ser más la bella muerta*, y el destacado es de ella. Me pareció coherente mantener el ejemplo intacto, por su peso y la elocuencia de lo destacado.

⁵ Estas referencias vienen de mis lecturas de Luce Irigaray, del *Espéculo de la otra mujer*.

⁶ Para esta reflexión me baso en mis lecturas personales, principalmente Judith Butler.

A la hora de pensar en mujeres que han roto el imaginario histórico que las determinó, me es imposible no señalar un par de nombres que no dejan de ser interesantes de analizar: Safo en la antigua Grecia, Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII en Latinoamérica, Emilia Pardo Bazán en la España romántica, son quizás los nombres más reconocidos en términos literarios. Pero me parece necesario destacar que es innegable que estas mujeres son casi anécdotas en una historia de silencio, donde ha sido mucho más importante el rol masculino en términos literarios, críticos y de producción de imaginario.

De este fenómeno, lo que me parece más terrible es que el “ser mujer”, como práctica, identidad e imaginario, ha sido definido por una voz masculina, ya sea Dios, el Estado o la crítica literaria⁷. Así, el papel de la mujer, en términos de imaginarios sociales, es un papel definido por los hombres desde los hombres (y a conveniencia de estos), y aceptado en el mismo silencio por mujeres durante treinta siglos.

Con todo lo anterior, puedo concluir que el “imaginario femenino” como tal no es más que una construcción hecha por la masculinidad⁸, por lo menos hasta comienzos del siglo XX. Con los inicios del feminismo comienza una crisis en este discurso en términos sociales, producto de que las mujeres alcanzan derechos que antes eran impensados (como el derecho a voto o a estudiar en la universidad), y empiezan a tener obligaciones en términos sociales ya que pueden salir a trabajar, y a elegir cómo vestirse y cómo hablar. Simone de Beauvoir lo plantea claramente en su obra magnánima, *El Segundo Sexo*: “no senace mujer, se llega a serlo”⁹, planteando esta crisis en el imaginario social instituyente sobre el ser-mujer. Pero: ¿Llegamos a ser qué?

⁷ Alusión a múltiples dichos de Luce Irigaray, principalmente en el *Espéculo de una mujer*.

⁸ Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.

⁹ De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: De Bolsillo, 2009

Según Daniel Cabrera, en su texto *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*, existen imaginarios incuestionables:

Por ello, las significaciones sociales que constituyen la identidad colectiva son “significados aceptados e incuestionables” por una sociedad, más aún son la matriz de esos significados. Matriz en dos sentidos, en el sentido femenino de lugar en donde se gesta y se sostiene la vida (el vientre y la tierra); y en el sentido masculino de “patrón” según el cual o de acuerdo a cual se concibe (modelo o proyecto a seguir).¹⁰

Sin embargo, según el mismo autor, existe la posibilidad dentro del imaginario de generar diferentes dimensiones de la identidad en términos funcionales, que son: la institución y creación de identidades; la mantención del orden social en tanto la reproducción del dominio, adaptación y sometimiento social; y el cuestionamiento del orden social en tanto la crítica, la reforma y el cambio de ciertos paradigmas sociales que proviene desde el “ningún lugar” o el “otro lugar” como espacio utópico. En este lugar están los diferentes momentos en que ciertas decisiones o actitudes de las mujeres han salido del patrón esperado, para generar una disrupción en la línea esperada del imaginario.

Identidad.

Desde el análisis de las ciencias sociales, imaginario e identidad están íntimamente relacionados, dado que son capaces de generar-reproducir múltiples representaciones sociales. Las identidades sociales no son más que una reproducción de prejuicios y acuerdos en torno a las convenciones histórico-culturales de lo que esperamos, y lo que nos enseñaron a esperar, de una determinada tipificación social.

¹⁰Cabrera, Daniel. *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*, en <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Imaginario%20social%20e%20identidad%20colectiva.pdf>

Según Jorge Larraín existen tres elementos que conforman la identidad: el compartir ciertas categorías sociales; tener un cuerpo y posesiones que significan algo dentro de la conformación social; y lo que dicen los otros. Estos tres elementos me parecen fundamentales a la hora de entender la obra de Gabriela Mistral, sobretodo porque al referirse a la aplicación de estos conceptos a identidades más allá de la nación, por ejemplo en la identidad de género, son permeadas por las prácticas culturales como la literatura. Según el autor:

En sí misma, una identidad colectiva es puramente un artefacto cultural, un tipo de "comunidad imaginada" como lo establece Anderson en el caso de nación. Pienso que lo que dice Anderson de nación es perfectamente aplicable a otras identidades culturales como la sexualidad, la etnia, la clase social, el género, etc. En todos estos casos, los miembros de las comunidades imaginadas son limitados en números, pero nunca "conocerán a la mayoría de sus compañeros miembros ni estarán con ellos, ni siquiera los oirán, sin embargo, en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión."¹¹

Al hablar de identidad de género, es cada vez más complejo poder determinar los límites de esta, puesto que en los últimos años ha ido en constante expansión la creación y reconocimiento de nuevas posibilidades genéricas, como los transexuales, los homosexuales o los pansexuales. Ahora, en los años en que Gabriela Mistral escribió y vivió esto era impensado, ya que la heteronormatividad era totalmente incuestionable antes de los años setenta¹², y los estudios médicos diagnosticaban la homosexualidad como una enfermedad mental que requería tratamiento por su "desviación" de los patrones que se consideraban normales.

¹¹Larraín, Jorge. *El concepto de identidad*. Lom, 2001: Santiago de Chile

¹² Esta noción la comparto de las reflexiones planteadas por Soledad Falabella en el prólogo de su libro anteriormente citado.

Al hablar de “identidad mujer” o, mejor dicho, de la “identidad femenina”, desde la óptica de la normalidad y la heteronormatividad existen un montón de estereotipos, que juntos determinan una comprensión de mundo: madre, virgen, bruja, puta, santa, entre otros.. Esta identidad se ve representada por los grandes modelos validados desde los imaginarios: la virgen pura e inmaculada, la señorita de buena presencia, la dama señorial, la señora de buena familia, la mujer madura a cargo de la familia, la mujer mayor abnegada a su familia. En estas construcciones no hay más que una total negación al deseo y pensamiento femenino¹³, que siempre se ve considerado como algo menos relevante que lo masculino.

La identidad femenina comienza a ser cuestionada por las mujeres históricamente en tanto tienen la posibilidad de plantearse como sujetos pensantes, que escriben, y políticamente activos, es decir recién en el siglo XX. Esta crisis con el imaginario circundante tiene respuestas sociales diversas, pues así como hay mujeres que defienden estas nuevas posibilidades, hay otras que están en contra de romper el rol histórico de lo privado, la maternidad y la casa. Esta crisis puede explicarse en la constante necesidad de no cuestionar ciertos elementos establecidos como clásicos dentro del rol femenino, que siempre se asocian a lo impulsivo, lo irracional y lo pasivo¹⁴.

¿Se puede deconstruir la identidad femenina? Es una de las preguntas complejas en relación a este tema que me interesa analizar. Desde la definición misma, según Derridá¹⁵, deconstruir es el acto de desarmar lingüísticamente los valores de los significantes, y eso siempre tiene que ser de manera violenta. En palabras de Cristina de Peretti:

¹³Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.

¹⁴ Esta noción, al igual que muchas que vienen después, viene de diferentes lecturas sobre psicoanálisis.

¹⁵En “sobre la deconstrucción”.

Deconstruir consiste, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado, pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran.¹⁶

Claramente, se puede de-construir la identidad femenina desde que las mujeres pueden romper las diferentes estructuras que determinan el imaginario en torno a lo que significa “ser mujer”. No significa destrozarla, porque eso es imposible desde una lógica estructuralista y post-estructuralista, sino desarmar los significantes de lo que representa la mujer. Con todo esto, queda claro que para poder “deconstruir” esta identidad de la mujer es necesario que tenga la posibilidad de hablar, ya que dándole la voz se genera un conflicto. Esto se puede explicar siguiendo la lógica de cómo deconstruir los significados sociales:

La deconstrucción trabaja, pues, no ya al modo de un análisis que, sin «pillarse los dedos», se limita a reflexionar y/o a recuperar un elemento simple o un presunto origen indescomponible de un determinado sistema, sino como una especie de **palanca de intervención activa**, estratégica y singular, que afecta a [o, como escribe a veces Derrida, «solicita», esto es, conmueve como un todo, hace temblar en su totalidad] la gran arquitectura de la tradición cultural de Occidente (toda esa herencia de la que nosotros, querámoslo o no, somos herederos), en aquellos lugares en que ésta se considera más sólida, en aquellos en los que, por consiguiente, opone mayor resistencia: sus códigos, sus normas, sus modelos, sus valores.¹⁷

Es necesario deconstruir esta identidad preestablecida para dar la opción a la reconstrucción de lo que vamos a considerar lo femenino, y la única forma de generar esto es siguiendo los postulados de Derridá, mediante la violencia simbólica. Una violencia que

¹⁶ En Entrada del *Diccionario de Hemenéutica* dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998. Edición digital de Derrida en Castellano.

¹⁷ Ibid.

así como se usa, viene de vuelta de parte de los excluidos, de los silenciados por el orden logocentrico del mundo. En palabras de Magda Piñeyra:

(...)la exclusión resulta imposible sin violencia. Una violencia simbólica que se repite en el espacio lingüístico, en el espacio político, al mismo tiempo que legitima o justifica la situación de privilegio de la presencia desde los discursos literarios, mediáticos, e incluso interpersonales a diario. Esta violencia se da contra el otro, contra la excluída, contra la que es entendida como diferente.¹⁸

Así, el concepto de deconstrucción se vuelve fundamental a la hora de hablar de una identidad femenina, pues la única forma de crear algo propio de las mujeres es desentenderse de la noción masculina de ser la Otra, como lo plantea magistralmente Luce Irigaray en muchos de sus textos. Por lo mismo, la utilidad de la deconstrucción en torno a la creación de la identidad tiene que ver con la posibilidad de generar significados y representaciones nuevas. Así lo plantea Patricia Sabsay al analizarlo como un eje fundamental dentro de la conformación de identidades nuevas:

La popularización del deconstructivismo, en efecto, se ha articulado con una perspectiva más bien ilustrada mediante la que se sigue pensando en cierta medida en una linealidad de un avance de la libertad, concluyendo en la idea de que nuestras verdades no son más que un efecto de representación. Más allá de las trampas del término “representación”, está claro que el concepto del que se parte no piensa la representación como el reflejo (distorsionado o no) de una realidad que fuera independiente de ella, sino más bien como un mecanismo estructurante de la realidad. El problema que se le ha planteado a este concepto de la representación como configurador de realidades (en sentido amplio) es que en la medida en que este se convirtió en paradigma de análisis – a partir del cual toda la realidad social habría de ser vista como una práctica significativa y, por lo tanto, como discurso – devino él mismo en el límite de la propia crítica ya que absorbía todo dentro de él.¹⁹

¹⁸ En <http://ladobleefe.blogspot.com/2013/06/apuntes-para-entender-derrida-y-la.html>

¹⁹ Sabsay, Patricia. Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Entonces, luego de revisar diferentes alcances teóricos puedo enfrentarme a la pregunta de rigor: ¿Se puede crear un “imaginario femenino” que configure una identidad femenina? Sí, pero en base a la comprensión de que, al darle la voz a la mujer, se pueden desarmar todas las preconcepciones y los imaginarios anteriores, o al menos se le da la posibilidad de desarticular los significados previos.

En este punto de la discusión es importante separar los conceptos de sexo y género, para aclarar que el imaginario femenino se relaciona tanto con el hecho de ser mujer desde una manera física, como con la construcción social de feminidad, que en términos generales los relaciona directamente. Este punto de quiebre entre el sexo, que es la determinación física y genética de características físicas de hombres y mujeres, y el género como una expresión cultural de los supuestos que se asocian, está planteado en mucha literatura que discute estas representaciones y sus correspondencias. Como ejemplo, una de las discusiones más interesantes es la que plantea Judith Butler al decir “Género se convierte en el locus corpóreo de significados culturales tanto recibidos como innovados. Y en este contexto la "elección" pasa a significar un proceso corpóreo de interpretación dentro de una red de normas culturales profundamente establecida”²⁰.

Así como Luce Irigaray²¹ dice que lo que consideramos como “femenino” no existe, porque sólo se define la feminidad desde lo masculino, la discusión en torno a cuál es la relación en torno al sexo mujer y el género femenino tiene una extensa documentación histórica, principalmente relacionados con la maternidad y el cuidado del hogar. Beatriz Preciado lo plantea desde la extrañeza y la diferencia: “No existen los géneros y

²⁰ Butler, Judith, Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Benhabib, Seyla y Cornell, Drucilla, *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnanim, 1990, pp. 193-211 (La edición original es de 1987).

²¹ Idea desarrollada en el texto *Ese sexo que no es uno*.

sexualidades, sino los usos del cuerpo reconocidos como naturales o castigados por desviados. (...). La maternidad es sólo uno entre los varios usos posibles del cuerpo, no es la garantía de la diferencia de género o la feminidad²². Es por esto que al hablar de un imaginario femenino, hablamos de cómo se vincula la construcción social del género que se asocia a lo femenino con las prácticas esperadas y los estereotipos preconcebidos para ello, donde el más común es el que nombra Preciado: la maternidad.

Mediante la deconstrucción del discurso masculino preponderante se pueden lograr estos cambios dentro de las identidades y articulaciones del imaginario, como para crear una nueva forma de crear y producir imaginarios. Esta reconstrucción identitaria viene de la mano de un discurso propiamente femenino, una palabra propia que surge desde diferentes motores. La idea es generar un sujeto incardinado en su realidad, que sea capaz de proponer un discurso con nociones propias. Y una de esas posibilidades de fuga del discurso logocéntrico, patriarcal e impuesto es el deseo, como fuga y expresión de realidad propia.

Erotismo

Existen muchas posibilidades de hablar de la deconstrucción y reconstrucción de la identidad femenina, ya sea en tanto la mujer como sujeto político y social, como la mujer con un discurso académico y filosófico propio, con un cuerpo propio. Pero el tema que trabajaré dentro de esta tesis por su pertinencia con la escritura de Gabriela Mistral es el erotismo, entendiéndolo como la posibilidad de crear sujetos deseantes, lo que inmediatamente le da una connotación de ruptura con la idea preconcebida de la mujer como objeto deseado.

²² Preciado, Beatriz. (20/11/2014). El coraje de ser una misma [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://comitedisperso.wordpress.com>

Georges Bataille en *El Erotismo* postula las diferentes formas de entender el deseo, vinculándolo tanto con lo sagrado y el éxtasis religioso como con la idea de la prohibición y la transgresión. En palabras del mismo Bataille: "Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte". Ahora, dentro de la explicación del concepto, Bataille propone de inmediato cuál es el papel de la mujer, siguiendo la idea logocéntrica y falologocéntrica que ya hemos planteado: el rol pasivo, el rol de objeto, el rol de instancia, incluso violenta. Por ejemplo, al hablar de los objetos del deseo Bataille propone esta definición:

En principio, un hombre puede ser tanto el objeto del deseo de una mujer, como una mujer el objeto del deseo de un hombre. No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre. Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo.

Se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres.

(...)Por los cuidados que pone en su aderezo, en conservar su belleza —a la que sirve el aderezo—, una mujer se toma a sí misma como un objeto propuesto continuamente a la atención de los hombres. Del mismo modo, si se desnuda, revela el objeto de deseo de un hombre; es un objeto distinto, propuesto para ser apreciado individualmente.²³

Siguiendo esta misma lógica, podemos entender por qué la mujer no tiene *derecho* a ser sujeto, ya que se constituye como objeto desde su racionamiento mismo, partiendo desde la lógica que lo que quiere un hombre es hacerla ceder. Al hablar del derecho de la mujer a ser sujeto, es inevitable referirse a Luce Irigaray y sus postulados en torno a como

²³Bataille, Georges. *El Erotismo*. Tusquets, Barcelona: 2010.

se configura lo femenino desde el lenguaje masculino: lo femenino no existe porque sólo es el opuesto de lo masculino, y es definido desde lo masculino. Por lo mismo, es imposible que la mujer sea sujeto mientras no se apropie de un lenguaje propio y no se desentienda de la noción de ser el opuesto binario de lo masculino. El derecho a ser sujeto, entonces, viene a ser el momento en que la mujer se nombra a sí misma y se define desde su propio deseo, y su propia complejidad.

En base a esta noción de ser no-sujeto, la virginidad de la mujer y su castidad se convierten en lo prohibido, en lo que hay que transgredir a toda costa, de cualquier manera. En su calidad de objeto, el deseo de la mujer está prohibido en tanto le da una condición de “sujeto”, porque solo los sujetos tienen la posibilidad de desear, de ser activos, de buscar algo. A lo largo de los siglos el deseo de la mujer fue acallado, apedreado y solapado por diferentes discursos, desde el religioso con el pecado original y la culpa que se arrastra desde la tentación (de donde salen en “parirás con dolor” o el “sufrirás todos los meses”) hasta el clínico, donde se trató a las mujeres de histéricas o enfermas mentales por no poder controlar sus impulsos sexuales en tanto la masturbación o el gusto por el sexo. Por todo esto, es fundamental entender que el deseo es una fuga, un vehículo para generar una posibilidad de sujeto femenino, que tenga un discurso propio y, finalmente, asumiendo las consecuencias sociales e históricas de siglos de silencio, un imaginario propio, creado por nosotras mismas.

En términos de deseo, históricamente a lo femenino siempre se le ha configurado como lo Otro: lo que está en función de algo, lo secundario, lo sumiso y lo relativo. Simone de Beauvoir lo plantea magníficamente en *El segundo sexo*: “La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es

lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro”²⁴. Esta condición ha estado siempre vinculada con la imposibilidad de generar mujeres deseantes que sean aceptadas socialmente por el discurso patriarcal.

Ahora, al hablar de psicoanálisis y deseo es fundamental para mí hablar de los postulados de Luce Irigaray, sobretudo en sus discusiones con Freud y sus concepciones de lo femenino dentro de sus teorías. Tomando la noción de que lo femenino no existe, o existe en relación a lo que el hombre define como lo que es, el desafío que se plantea es si existe la posibilidad de un eros femenino. En este plano, el problema es justamente la apropiación del lenguaje que es inherentemente masculino, y la falta de apropiación de un discurso que define lo femenino sin poder tocarlo, ni comprenderlo, ni siquiera escucharlo:

“La geografía del placer femenino no merece ser escuchada. Ellas no merecen ser escuchadas, sobretudo cuando intentan hablar de su placer: ‘ellas no saben lo que dicen’, ‘de ese goce la mujer no sabe nada’, ‘lo que deja una opción a lo que planteo... es que desde que se les suplica, se les suplica de rodillas –en la última ocasión hablaba de las mujeres analistas- que intentan decírnoslo, pues bien ¡Ni una palabra! Nunca se les ha podido sacar nada’, ‘sobre la sexualidad femenina, nuestras colegas las señoras no nos lo dicen... todo. Es algo de lo más sorprendente. Ellas no han hecho avanzar un solo paso la cuestión de la sexualidad femenina. Ello debe responder a una razón interna, vinculada a la estructura del aparato del goce’.

Ni siquiera se plantea la cuestión de si, en su lógica, ellas pueden articular algo, o ser entendidas. Ello equivaldría a aceptar que pueda haber otra y que perturbe a la suya, esto es que cuestione el dominio”²⁵

A través de la historia de la literatura el deseo femenino muchas veces ha sido silenciado o castigado. Al hablar de castigo es inevitable no pensar en Madame Bovary o en la Dama de las camelias y sus trágicas suertes por su ambición incontrolable (y su

²⁴De Beauvoir, Simone. El segundo sexo. Buenos Aires: De Bolsillo, 2009.

²⁵Irigaray, Luce. Ese sexo que no es uno. Madrid: Akal, 2009.

liberalidad sexual). Ana María Baeza²⁶ en su investigación también habla de esta mujer pasiva, en estado de eterno letargo, esta mujer que sólo sirve para ser contemplada. Desde el momento en que la mujer comienza a escribir y a ser una voz válida dentro del canon literario, más o menos desde el siglo XX, esto se comienza a poner en tela de juicio. ¿Cómo se expresa el deseo en la producción literaria de una mujer? ¿Cómo se puede entender?

Desde este mismo cuestionamiento, me gustaría entender la producción de Gabriela Mistral, como sujeto poético y político, en relación a su propio deseo: lo oculto, lo que se desplaza, lo que se fuga. Una parte fundamental de esta tesis es cómo el erotismo femenino, tan cuestionado en el imaginario social de la mujer, se puede expresar en al menos una parte de la producción poética de la autora.

²⁶Baeza, Ana María. No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair. Santiago de Chile: Editorial USACH, 2012.

Capítulo II: La mujer detrás de la escritura, o la escritura detrás de Gabriela Mistral.

*“Lo subterráneo es lo que no digo.
Pero te lo doy cuando te miro, o te toco sin mirarte”*
Gabriela Mistral a Doris Dana.

Hablar de Gabriela Mistral, y no sólo de su escritura, en términos fuera de los literarios se me hace muy complejo, aún ahora que han pasado cincuenta y siete años de su muerte. La mujer, *la* sujeto político, la revolucionaria o la madre han sido siempre objeto de discusión y tribulación dentro de sus principales críticos por lo celosa que siempre fue de su privacidad. Mayor aún fue la impresión y negación de parte de lectores y críticos cuando en el año 2007, luego de la muerte de Doris Dana, se confirma públicamente su relación lésbica, durante sus últimos años de vida, con la que fuera su albacea.

La reacción frente a este hecho puede tener múltiples explicaciones, principalmente que el rol de “la maestra de América” o de “madre sufriente” que han trabajado los libros de texto oficiales durante los años no coinciden con una mujer deseante; menos aún que ese deseo esté dirigido hacia otra mujer. La publicación de *Niña Errante* (la correspondencia privada de Gabriela Mistral a Doris Dana entre 1948 y 1956) generó una revelación en torno a la persona detrás de la poetisa, de la escritora, de la política, de la infranqueable Lucila expuesta en bustos fuera de los colegios y recitada por los niños.

En relación a este tema han opinado muchos críticos. Uno de ellos es Luis Vargas Saavedra, académico de la UC y uno de sus principales estudiosos a nivel nacional. Frente al tema de la homosexualidad de la autora publicó, el año 2007, un artículo en Artes y Letras del diario El Mercurio con la siguiente presentación:

¿El saber si Mistral era o no lesbiana provoca lectura o basura? Se la ha puerilizado, billeteado y mitificado; ahora se intenta lesbianizarla. Lástima enorme porque se pretende alzarla como pedestal y estandarte para los derechos de los homosexuales, mermándole su importancia de escritora con una causa que ella jamás amadrinara.²⁷

La visión de Vargas representa a un gran número de críticos literarios chilenos de la rama conservadora y extranjeros que niegan la importancia de la sexualidad de la autora a la hora de hablar de su obra, ya que eso significa mermar la calidad de su obra o sesgar su interpretación. Sin embargo, en base a los estudios de género, sabemos que es un hecho fundamental que la sexualidad de los sujetos sí los determina como personas. En palabras de Judith Butler:

La perspectiva relacional o contextual señala que lo que es la persona, y de hecho, lo que es el género es siempre relativo a las relaciones construidas en las que se establece. Como un fenómeno variable y contextual, el género no designa a un ser sustantivo, sino a un punto de unión relativo entre los conjuntos de relaciones culturales e históricas específicas.²⁸

Sería quitarle peso a la persona que fue Mistral, y a su calidad de sujeto, el decir que su opción genérica no pesa dentro de su vida y de su noción de literatura. En varias entrevistas Vargas o Pedro Pablo Zegers, jefe del archivo del editor de la Biblioteca Nacional, dicen que la autora es “heterosexual en su escritura” o que para criticarla “no deberíamos interesarnos en su condición sexual porque es secundaria”. Y esa visión, justamente, es la que sesga la dimensión de sujeto deseante de la autora, esa que ha sido muchos años escondida frente a los otros adjetivos que usamos para calificarla.

²⁷ Gabriela Mistral: "Toda obra es autobiográfica, pero no de la manera que ustedes creen". Publicado en Artes y Letras de El Mercurio el domingo, 28 de Octubre de 2007
4. Butler, Judith. El género en disputa. Barcelona: Paidós, 2007.

Dentro de los autores—y las autoras— que trabajan la otra línea de pensamiento y que consideran la dimensión de mujer que podría tener Mistral, está la opción de reconfigurar a la Mistral en base a su condición de mujer, y también de lesbiana. Patricia Verdugo, por ejemplo, lo plantea de manera clara:

Hoy, gracias a la “desclasificación” de archivos, podemos finalmente tener las pruebas y dar pasos claves hacia la verdad. Y eso permitirá perfilar a nuestra Gabriela como la persona que realmente fue, muy distante de la imagen de tristeza y soledad insondables, imagen que moldeó en fierro el *stablishment* local para fijarla en la historia como madre literaria de Neruda y tantos otros poetas del siglo XX, como santa madre de la nación, mito asexuado y angelical incluso.

La mujer de carne y hueso eran tan profunda como sensible, amaba con alegría y odiaba con rencor. Fue una persona tan potente que, desde 1945 hasta hoy, detenta el único Nóbel para una mujer en habla castellana.²⁹

A pesar de la sensación de un atentado en contra de la propiedad privada que queda cuando se leen las cartas antologadas en *Niña Errante*, o que al menos yo sentí durante mis primeras lecturas, no deja de ser impresionante la performatividad como sujeto que sufre Gabriela en el paso de los años. Quizás lo más interesante, a la hora de analizarlo, es ver cómo las cartas van siendo escritas a medida que se profundiza la relación entre ellas, y cómo se construye el sujeto en torno al discurso amoroso, y sobretodo ver que, ya pasados los primeros años, todas las cartas comienzan a mostrar cómo la autora se refiere a sí misma como un sujeto masculino (la firma típica de todas las cartas es “Tuyo, Gabriela”). Esta articulación de un sujeto sin género definido, que algunos pueden leer de una manera muy forzada como construir una identidad de hombre o mujer en una relación, plantea una

²⁹Verdugo, Patricia. “Mistral Lesbiana” en <http://ciperchile.cl/wp-content/uploads/mistral-lesbiana.pdf>.

noción de la construcción de la identidad en privado, una identidad que no cuadra con ninguna de las etiquetas con las que se acostumbra a rotular a la gente.

“No se nace mujer, se llega a serlo” plantea Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo*, dejando en claro que ser mujer requiere un constante ejercicio de revalidación y reconfiguración de su identidad, en tanto lucha diaria por derechos de igualdad básicos como la posibilidad de configurarse a sí misma de manera libre. Lucila Godoy Alcayaga luchó toda su vida por reconfigurarse como una mujer diferente, partiendo por su configuración física: numerosos biógrafos hacen notar su altura, que la destacaba por sobre todas las otras mujeres de Montegrande, su pueblo natal. Ya que no podía vestir como las otras niñas por su tamaño y su condición humilde, muchas veces tuvo que vestir ropa de hombre, e incluso se hablaba en el pueblo que era común verla andar a caballo en la noche, en una época en que las mujeres ni soñaban con poder cabalgar. Cuando comienza a escribir y a ser publicada por sus ensayos y artículos fue sumamente criticada y rechazada, llegando a serle negada su matrícula dentro de la Escuela Normal de Profesores por considerarla revolucionaria y atea. En sus primeros años, se nota esta lucha por validarse como una mujer diferente, una mujer con voz, una mujer pública.

La vida de Lucila cambia cuando gana los Juegos Florales el 22 de diciembre de 1914, hace cien años atrás. Ese día gana Gabriela Mistral, y no se acerca a recibir el premio aunque está en el público. Ese día recibe el nombre que la acompañará durante el resto de su vida, el nombre que no sólo fue su seudónimo artístico, sino su manera de vivir y presentarse en sociedad, de firmar sus cartas de amor; el nombre que recibió el Premio Nobel. Quizás el gesto más lindo de performatividad de la autora es justamente ese: adoptar su seudónimo como una nueva forma de vida, como una forma de hacerse a sí misma en contra de todo lo que decían los otros. Dentro de los poemas que componen los *Sonetos de*

la Muerte están los primeros versos que la asocian a la desilusión amorosa y que le generan el primer rótulo con que se le conoce en la poesía: el de la mujer que sufre. Un ejemplo claro es el primer Soneto de la Muerte, parte fundamental del poemario *Desolación*:

Del nicho helado en que los hombres te pusieron,
te bajaré a la tierra humilde y soleada.
Que he de dormirme en ella los hombres no supieron,
y que hemos de soñar sobre la misma almohada.

Te acostaré en la tierra soleada con una
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna
al recibir tu cuerpo de niño dolorido.

Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas,
y en la azulada y leve polvareda de luna,
los despojos livianos irán quedando presos.

Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna
bajará a disputarme tu puñado de huesos!³⁰

Dentro de *Desolación* se trabaja la dualidad en la que se encasillara a Gabriela durante su vida como escritora: la madre buena y la profesora atenta de las canciones de cuna (uno de los acápites del libro), y la mujer que sufre por la muerte del amado o por su abandono. Una dualidad que se irá profundizando a lo largo de los años, y que luego terminará destacando el lado maternal y abnegado, asexuado, como plantea Patricia Verdugo.

Su vida cambia luego de ganar los Juegos Florales, porque ahí surge la oportunidad de generar una vida fuera del país. A pesar de su amor a la tierra y a los niños del país, las

³⁰*Desolación* fue publicado en España en 1922. Luego de su publicación comienza la vida en el extranjero para Gabriela.

heridas que ha dejado la discriminación y el rechazo en diferentes ámbitos la lleva a preferir siempre el autoexilio. Esta otra profunda contradicción entre el amor a la tierra natal y el rechazo a mucha gente que habitaba este país se ve ejemplificada, por ejemplo, en el hecho de decidir pasar los últimos años de su vida como cónsul en diferentes países, y al mismo tiempo estar escribiendo su poema más ambicioso, *el Recado a Chile* o *Recado para Chile*, que terminó llamándose *Poema de Chile* en su publicación póstuma. Es inevitable, al leer sus comentarios y cartas, admitir que los mejores años de su vida los vivió en diferentes países de Latinoamérica y del mundo, principalmente México, Brasil y Estados Unidos.

Luego de salir de Chile en 1922 vuelve sólo un par de veces, siempre con invitaciones formales. Entre que comienza su vida internacional y su muerte en el año 1957 gana el Premio Nobel de Literatura en 1945, siendo el primer escritor latinoamericano en ganar semejante distinción; más aún, la primera mujer latinoamericana. Seis años después, y casi como una obligación, Chile le entrega el Premio Nacional de Literatura de 1951, y la invita a venir a recibirlo con la mayor ceremonia posible, pero ella se niega por motivos de salud. En 1954 viene, invitada por el presidente Carlos Ibáñez del Campo, en un viaje que será recordado como la última vez que pudo estar en Montegrande. Además, y por primera vez, un libro suyo es editado primero en Chile: *Lagar ve la luz* en 1954, convirtiéndose en una especie de homenaje tardío a quien sería denominada como la madre de América. Viene a Chile muy delgada, aquejada de problemas al hígado y diabetes, y luego de tres años en que es cuidada por Doris Dana, finalmente puede llegar a su tierra querida, a descansar, luego de morir de un cáncer de páncreas en Nueva York.

Al hacer una revisión de la vida de Gabriela Mistral como escritora, básicamente no hay mucho más que decir. En sus diferentes biografías se habla siempre de la marca de la

muerte y del dolor, pues sufre terriblemente por la muerte de sus dos primeros amores: Romelio Ureta y Manuel Magallanes Moure. De la primera muerte surgen los poemas que la llevarían a ganar los Juegos Florales; de la segunda quedan una serie de cartas que han sido publicadas dentro de las más bellas cartas de amor de la historia. Luego viene la muerte de su madre, a la que no puede acompañar por su trabajo de cónsul, y que llora por muchos años, y que queda inmortalizado en el primer poema de *Tala: Muerte de mi madre*.

Sin embargo, su dolor más grande fue la muerte del que fuera su hijo adoptivo, su sobrino, Juan Miguel, en 1943. Su vida cambia radicalmente después de eso, porque el dolor de encontrar a Yin Yin agonizando en arsénico en su pieza, y verlo morir en sus brazos, implica la muerte de su anhelo de maternidad. Yin le deja una nota donde le dice “No he sabido vencer”³¹, y Mistral se convence que a su hijo lo mataron sus compañeros de colegio. Palma Guillén³², gran amiga de la escritora y cuidadora oficial de Yin, habla de momentos en que ella se despertaba y preguntaba “¿Quién gritaba como loca anoche?”, y todos se desconcertaban explicándole que era ella la que perdía el control pensando en el niño muerto. Luis Vargas³³ declara, según su trabajo en los cuadernos e inéditos, que los nueve días después de la muerte de Yin fueron de locura total, de pérdida de la razón.

Por esta muerte tan triste es que la vida de la autora pierde el sentido, y por eso su salud se vio deteriorada. Ganar el Nobel en el año 45 no fue tan importante porque el dolor era más fuerte. En varias de las cartas a Doris Dana ella le plantea que su presencia en la vida la rescató del dolor y de una muerte prematura.

³¹“Querida mamá, creo que mejor hago en abandonar las cosas como están. No he sabido vencer. Espero que en otro mundo exista más felicidad” (Yin Yin. Carta, 1943, Brasil, a Gabriela Mistral, p.1)

³² Estas conversaciones están expuestas en diferentes documentos escritos por Palma Guillén. Para aclarar la referencia http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/gm/s/gmsobre0017.pdf

³³ Vargas, Luis. *Gabriela Mistral: ¿tía o madre de Yin yin?* En Revista de Libros, 20 de noviembre de 1999. Edición digital <http://www.letras.s5.com/gabriela220303.htm>

Esta imagen de mujer doliente, sufriente y sacrificada es una de las imágenes que se plantea más patente al pensar en un “imaginario mistraliano”. La condena al eterno sufrimiento por amor, que termina en el sufrimiento de madre, genera una imagen social de una mujer en constante penitencia y dolor. Muchos de los biógrafos primeros de Mistral hablan de su negación al amor luego de la muerte de sus primeros amores; otros hablaron en algún momento de que ganó el Premio Nobel por estar involucrada sentimentalmente con algún miembro de la realeza sueca, negándole sus propios méritos.

“La maestra de América”, como es llamada en la ceremonia de entrega del Nobel, se empieza a configurar entonces como una imagen de mujer llena de cualidades ligadas al dolor y al sacrificio. Al mismo tiempo se intenta mostrar cómo ese dolor es volcado hacia los niños, mediante las rondas y las jugarretas infantiles que son la primera producción conocida de Mistral. Su rol como formadora y su trabajo por la educación en diferentes países de Latinoamérica es fundamental en tanto la consideración del respeto por los niños. En paralelo a esta imagen de madre-docente-sufriente se muestra a esta mujer orgullosa, que no daba su brazo a torcer y que luchaba firmemente por las cosas que creía. A Doris Dana se lo explica describiéndose como un animal salvaje, con una naturaleza que no es mutable, que está condenada a la soledad:

Sólo viste en mí el lado de niño estúpido y carente de toda lógica. No has conocido la naturaleza primitiva, no civilizada, que me llevó siempre a pedir a los seres que quise una total limpieza del alma y el cuerpo y una absoluta lealtad. Por esto me quedé solo. Pero, aun cuando sea tan espantoso perder a los seres queridos, voy a morirme como vine, bajo el signo de lo Absoluto.³⁴

³⁴Carta 47, del 21 de mayo de 1949. En *Niña errante: cartas de Gabriela Mistral a Doris Dana*. Lumen: Santiago, 2009.

Es difícil analizar esta constante contradicción presente en la vida de Mistral, principalmente porque este lado lo hemos conocido hace pocos años. Su vida privada siempre fue tratada con mucha reserva. Como ejemplo podemos nombrar el que Doris Dana negó siempre haber tenido una relación amorosa con ella, y quizás justamente por el apego hacia el modelo de imaginario maternal-pasivo que se quiere explotar y difundir. No es casual, como plantea Soledad Falabella en *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*³⁵, que se la asocie con el cambio de nombre de la editorial Quimantú luego del golpe militar en 1973, o que el edificio que representa una imposición social para el exterior lleve su nombre, o que en 1981 sea la cara del billete de cinco mil pesos representando el peso de una nueva economía neoliberal comenzando en Chile. No es casual que su imagen sea movible, porque no hay nada que la “ensucie” o que la fije en un determinado parámetro como para hacerla no digna de esta imagen maternal: como sabemos tan poco de ella, su imagen es movilizable a conveniencia. Es también destacable, al hablar de estas imágenes que se fijan socialmente por las prácticas de la autora, que la imagen maternal se asienta en una lectura de su poesía por parte de la crítica literaria de la época, y no desde su propia construcción del discurso. Si bien es innegable la cercanía y preocupación de la autora por los niños, este estereotipo es construido por la sociedad y no por su propio discurso.

Y esta discusión es lo que me parece más interesante dentro de este análisis que expondré a continuación: poder cuestionar si el imaginario que conocemos de Gabriela Mistral es realmente lo que ella ha construido o lo que han montado alrededor de ella para poder acomodar su imagen a lo que nos parece “correcto” o válido.

³⁵Santiago: LOM, 2003.

Frente a este último cuestionamiento, me parece relevante terminar este apartado sobre el “imaginario mistraliano” cuestionando el papel de la obra literaria en el imaginario: ¿La producción poética de un autor es realmente válida para poder determinar la construcción del imaginario que lo acompañará? Honestamente, creo que en el caso de Mistral es totalmente válido, sobre todo considerando lo riguroso y detallado que es el proceso de escritura y edición de sus textos. Sin embargo, creo que es interesante cuestionar esto para poder poner en una balanza a la poetisa, que es su papel fundamental en la literatura latinoamericana y mundial, frente a la escritora de prosas políticas o de cartas íntimas, pues la suma de todas estas es a lo que queremos llegar: la real Gabriela Mistral, su real construcción de identidad y su *rea* l imaginario asociado.

Capítulo III: “No tengan miedo si viene la niebla/ tal vez vengo con ella, en ella”: Análisis poético de la producción mistraliana

Sé un buen leñador de ti mismo: pódete sin piedad hasta ser un alto y sencillo árbol. Verás entonces la belleza insigne que es la sencillez, la nobleza con que el árbol siempre apunta al cielo, o sea a lo eterno; el escaso rumor que los vientos adversos arrancan de ti, es decir, la tremenda potencia con que resistes a la adversidad.”³⁶

3.1 Introducción

Para comenzar este análisis, me gustaría considerar las palabras iniciales de Susana Münnich en su libro *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*:

Sería de gran utilidad no solo para la crítica literaria, sino también para la filosofía y las disciplinas afines, que los investigadores de la Mistral examináramos todos sus poemas, de principio a fin. Son muchos, hay algunos muy complejos y leer poesía es un arte que requiere mucha práctica y gran paciencia. Digo mal. Parezco indicar un sacrificio al término del cual se obtiene una recompensa. Aunque leer poesía es un proceso largo, difícil, a veces penoso, justamente en esa longitud y dificultad se encuentra el placer de leer poesía. Por razones metodológicas se ordenan en secuencia las identificaciones de los intertextos, las matrices y los modelos, pero en el acto de leer todas estas necesidades se van manifestando juntas³⁷.

El consejo metodológico entregado por la autora me parece fundamental para mi propio trabajo; esto es, analizar los poemas, ante cualquier otra cosa, como un texto íntegro. Como una decisión personal esto lo haré respetando el orden cronológico de producción de Mistral, desde *Desolación* hasta *Poema de Chile*, y aunque me encantaría poder analizar toda su producción, por un tema de limitaciones temporales y temáticas he realizado una selección de 12 poemas donde se incluyen trabajos de casi toda su bibliografía, además de

³⁶ Mistral, Gabriela. “Procura ser dichosa” en *Gabriela Mistral: caminando se siembra. Prosas inéditas*. De Vargas Saavedra, Luis. Santiago de Chile: Lumen, 2009.

³⁷ Münnich, Susana. *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*. Santiago: LOM ediciones, 2005.

un par que se mantuvieron inéditos hasta ser publicados en la compilación de Luis Vargas Saavedra, *Almácigo*³⁸.

Considerando que mi trabajo es una propuesta con perspectiva de género, trabajaré el análisis crítico comparado, abordando a la autora desde todas las dimensiones que me parecen atingentes, dándole énfasis a su condición de *mujer escritora*, y de *sujeto deseante y productor de deseo*. Es inevitable, como ya lo he comentado antes en el desarrollo de este trabajo, considerar su historia de vida dentro de este análisis para comprender muchos de los cambios y contradicciones que se van desarrollando a lo largo de su producción. Al mismo tiempo, también me apoyaré, en caso de ser necesario, en sus textos en prosa y su producción epistolar, principalmente en los textos que han surgido de manera inédita durante los últimos ocho años³⁹. Este punto me parece fundamental porque, a diferencia de lo que han dicho otros críticos como Grínor Rojo o Manuel Jofré⁴⁰, creo que la prosa de la autora no puede ser analizada como un corpus totalmente diferente, como se ha hecho hasta ahora, sino considerándolo parte de la misma producción literaria que conforma el imaginario mistraliano.

Si bien podría parecer útil trabajar los poemas por temas o abordar un solo libro (como se ha hecho en otros estudios sobre la autora), para poder trabajar el concepto de imaginario dentro de su producción, y de su recepción además, me parece mucho más provechoso trabajar poemas de todos sus libros, para evaluar las diferentes construcciones identitarias y de imaginario presentes.

³⁸Vargas Saavedra, Luis. *Almácigo*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2008. Este libro no tiene posibilidades de ser comercializado, pero pude revisar un ejemplar en la biblioteca de la UC, desde donde extraje dos poemas que me parecieron importantes de analizar.

³⁹Como ejemplo podemos nombrar los últimos tres libros en relación a la producción inédita de Mistral: *Niña Errante, cartas a Doris Dana; Caminando se siembra, prosas inéditas de Gabriela Mistral y Almácigo*.

⁴⁰Esta referencia a Jofré surge de las lecturas del libro de Susana Munnich, citado anteriormente.

3.2 Desolación: el inicio del dolor.

“Le hablé de su destino y mi destino: amasijo fatal de sangre y lágrimas”⁴¹

Desolación es mucho más que un libro dentro de la producción literaria de Gabriela Mistral. Primero, porque al ser el primer libro lo podemos considerar como una primera impresión de lo que va a ser la producción poética de la autora en su juventud. Segundo, porque dentro de este libro están los escritos que ganaron los Juegos Florales de 1914, es decir, es el libro que la *nombra* como Gabriela Mistral y no como Lucila Godoy. Tercero, y siguiendo el planteamiento de Susana Münnich en torno a la obra de la autora, porque en este libro ya se nota la decisión y determinación que toma como sujeto productor de literatura, la fidelidad en torno a las opciones que tomó en su vida. En palabras de Münnich:

Reconozcamos tranquilamente la presencia de contradicciones y ambigüedades en la obra poética y de prosa de Gabriela Mistral. Las hay, pero de nuevo, no basta para considerar el conjunto como fragmentario. Una obra puede presentar contradicciones en su interior, lo normal es que esto ocurra, y sin embargo depender de una matriz central. (...) De su estilo se ha dicho repetidamente que es fragmentario, lo que no es lo mismo. A partir de *Desolación* percibimos en Mistral una unidad de sentido, algo que podríamos llamar su modelo, y que tentativamente denominaremos “mujer poeta”. Estos textos originan una voz que presupone una sujeto poética que ha escogido con dolor, con renuncia, pero sin vacilaciones una dirección de vida. Y en el conjunto de la obra poética mistraliana es visible el esfuerzo por guardar fidelidad a esa opción que se eligió. A pesar de la variedad de temas mistralianos, en que encontramos poemas a la naturaleza, al amor, a la maternidad, rondas, jugarretas, reclamos, nos parece que todos se organizan en torno a ese modelo.⁴²

⁴¹En *Éxtasis*.

⁴²Ibid, Susana Münnich.

El concepto de una “mujer poeta” me parece fundamental para comenzar este análisis, principalmente en base a la idea de que, ciertamente, esta unidad de la que se habla es ampliamente reconocible en los diferentes “momentos” de su producción poética. Esta opción poética muchas veces es catalogada como contradicción, sobre todo al analizar libros como *Lagar*, donde la variedad de temas y sus formas de abordarlos pueden ser ordenadas en torno a opuestos, pero que en primera instancia no debiera, y no quisiera yo que fueran catalogadas y ordenadas en torno a la posibilidad de un contraste.

Desolación proviene del latín *desolare*, y significa “privado de todo consuelo”. Esta idea de una mujer que vaga sin consuelo buscando al amante muerto, al hijo deseado, al cristo redentor o al hombre que se aleja se repite a lo largo de todo el texto. De este poemario me interesa analizar primero *Los sonetos de la muerte*, primeros poemas conocidos de Gabriela Mistral y texto por el que fue reconocida como ganadora del concurso de los Juegos Florales de 1914. *Los sonetos de la muerte* hablan sobre la partida trágica de un amor que se lo lleva la muerte, y están asociados a la trágica experiencia del primer amor de la autora, Romelio Ureta, que se suicida en 1909 por asuntos económicos.

Hay muchísimas referencias en torno a la historia de esa relación: que fue sólo platónica, que nunca se concretó, que él la engañó, y otras tantas hipótesis que no vienen al caso. En alguna oportunidad la misma Mistral trató de enfrentarse a los rumores y aclarar la situación tratando de salvar la decencia del amante fallecido: “Esos versos fueron escritos sobre una historia real. Pero Romelio Ureta no se suicidó por mí. Todo aquello ha sido una novelería”⁴³. Ahora, sería simplificar demasiado las experiencias de vida y quitarle valor a los poemas al relacionarlos con únicamente esta experiencia, pues la vida de la autora

⁴³Mistral, Gabriela 1889-1957. Prosa Santiago de Chile, COCHRANE, 1992

estuvo marcada por la presencia de la muerte y de la tristeza, tanto por el rechazo que vivió de sus pares docentes como por sus experiencias de vida recorriendo Chile en soledad, dedicada a la docencia y dirigiendo liceos.

3.3 Los Sonetos de la muerte.

*Los Sonetos de la muerte*⁴⁴ me parecen fundamentales en la poética de la autora, porque representan su primera relación con el mundo público, y su primer reconocimiento de su seudónimo como poeta. Si bien diferentes críticos hablan de su rechazo hacia estos poemas luego de unos años, por un tema de distancia temporal y de temáticas, *Los Sonetos de la muerte* marcan una parte del imaginario mistraliano que se fija en la imagen social: el dolor y el sufrimiento por el amado muerto, o el lamento por lo que no se puede modificar.

I

Del nicho helado en que los hombres te pusieron,
te bajaré a la tierra humilde y soleada.
Que he de dormirme en ella los hombres no supieron,
y que hemos de soñar sobre la misma almohada.

Te acostaré en la tierra soleada con una
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna
al recibir tu cuerpo de niño dolorido.

Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas,
y en la azulada y leve polvareda de luna,
los despojos livianos irán quedando presos.

Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna
bajará a disputarme tu puñado de huesos!⁴⁵

⁴⁴En *Desolación*. Santiago: Nascimento, 1923.

⁴⁵En *Desolación*. Santiago, Nascimento, 1923.

En el soneto I hay dos elementos que me parecen llamativos para analizar. Lo primero es el contraste tremendo entre el amor maternal de una amante dolorida que muestra al hombre muerto como un niño en una cuna, que luego termina siendo una satisfacción de venganza porque en la muerte nadie vendrá a quitárselo; porque ahora después de todo lo vivido, el hombre por fin es realmente suyo: porque ya no es de nadie. En el fondo, muestra que esta “cuna” en la que lo encerrará no es más que una trampa de celos, y una realización del sueño imposible de la pertenencia del amado, que dejará finalmente preso al esquivo amante muerto.

Este concepto me parece fundamental, porque muestra una subjetividad distinta: ya no es una mujer pasiva. En palabras de Ana María Baeza⁴⁶, ya no es una mujer objeto: es una mujer llena de dolor y rabia que entierra al amado en su propio cementerio lleno de luz y de amor, que al final se transforma en su propia trampa; es una mujer con pulsión y con deseo, es una forma de expresar un imaginario distinto. Se rompe la lógica heteronormativa de la relación de la mujer con la muerte, porque no es *la muerta* ni *la pasiva*, sino la que enfrenta a la muerte, llora a este amante y lo condena a una eternidad con ella en la tierra, con rabia y dolor. En el estudio que Roque Scarpa hace en su *Introducción a un libro casi desolado* queda claro este contraste:

La fusión de la ternura hacia el amado muerto con un salvaje deseo de posesión de él, imposible en la existencia, soñable en la muerte desde la soledad de la vida, otorgan a estos sonetos un carácter único, una potencia de expresión desconocida, en ese tono, en la lírica de habla hispana. La “venganza hermosa” de que a “ese hondo recóndito la mano de ninguna / bajará a disputarme tu puñado de huesos” nace la liberación que Gabriela ha hecho del amado, prisionero en el “nicho helado en que los hombres te pusieron”, al bajarlo a la tierra humilde y soleada, donde le acuesta “con una

⁴⁶Baeza, Ana María. *No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair*. Santiago de Chile: Editorial USACH, 2012.

dulcedumbre de madre para el hijo dormido", y tiene su origen primero, que si los humanos no conocieron, ella, la amorosa, lo supo: "sabrás que en nuestra alianza signo de astros había / y, roto el pacto enorme, tenías que morir"⁴⁷.

El segundo elemento que me parece relevante es la relación de la mujer con la naturaleza, que es un elemento que no se rompe dentro de las relaciones hegemónicas normales dentro de la teoría logocéntrica⁴⁸. La mujer siempre se relaciona con la naturaleza y con lo irracional, por lo tanto, a pesar de tener la voz y de poder “desear”—y escribir—, no se rompe totalmente el esquema, porque romperlo es imposible: ¿cómo puede una mujer relacionarse con algo que no maneja, que no conoce, que no tiene significado para ella? Para eso habría que reordenar el esquema social; plantear en la escritura un espacio nuevo, donde la mujer tenga una voz legitimada por sí misma, independiente de las convenciones que rodeen la producción literaria. Y es quizás este espacio contradictorio, de un espacio para las mujeres en el lenguaje, el que de a poco se puede ver conquistado en estos versos: no se reniega de la naturaleza, pero se usa para expresar el dolor profundo de la muerte del amado, y a su vez ser capaz de generar una venganza usando esas relaciones culturales lógicas para expresar un deseo y darle a la mujer, como hablante y escritora, una categoría distinta.

⁴⁷En <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>

⁴⁸Para esta afirmación me baso en el postulado de Ana María Baeza en el libro recién citado, al hablar de la naturaleza del deseo presente en la mujer. La cita textual es: “Cabe aclarar que la superioridad espiritual femenina en este ideario esconde en realidad la identificación de la mujer con la naturaleza a la que nos hemos estado refiriendo, ya que dicha espiritualidad está relacionada con sus capacidades afectivas en tanto cuidadora de hijos y no asociada a las capacidades espirituales que pudiesen validarla como pensadora”. (p. 35)

Este conflicto queda planteado en los postulados de Ana María Baeza en relación a la posibilidad de una categorización de un discurso literario de mujeres, que se resume en el conflicto de la posición del enunciante y el enunciado:

El sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación sufrirá en la experiencia de las mujeres una doble partición, puesto que en tanto la lengua el término masculino es fundamental, específico al mismo tiempo que genérico, y el femenino es su derivación negativa, un “de más” que al mismo tiempo se encuentra subsumido por el término masculino (hombre= hombre y mujer) (Patricia Violi, *El Infinito singular*, 1991), lo que implicado es una contradicción para la identidad femenina.⁴⁹

Creo que una de las claves de este soneto es una relectura de ese espacio no conquistado de la escritura femenina (considerando que *Desolación* fue publicado en 1922 y escrito en los 10 años anteriores), mostrando una posibilidad de apropiación de este espacio, aprovechándose de la contradicción permanente y escapando de la lógica aristotélica, como plantea Susana Münnich⁵⁰. Me atrevería a decir, revisando estos puntos, que estos sonetos representan un primer intento poético (porque en prosas hubo varios antes, que le ocasionaron varios problemas) de generar un espacio de apropiación de escritura con reglas diferentes, que luego se ve tergiversado, releído y manipulado a conveniencia por diferentes dispositivos culturales heteronormativos que son una constante en la obra de análisis de Gabriela Mistral: todos vieron el dolor que surge de los sonetos, pero nadie vio sus intentos de a través de ese dolor buscar generar una construcción de la mujer que sufre diferente.

⁴⁹En *No ser más la bella muerta*, página 99.

⁵⁰Münnich, Susana. *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*. Santiago: LOM ediciones, 2005

II

Este largo cansancio se hará mayor un día,
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir
arrastrando su masa por la rosada vía,
pordonde van los hombres, contentos de vivir...

Sentirás que a tu lado cavan briosamente,
que otra dormida llega a la quieta ciudad.
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...
¡y después hablaremos por una eternidad!

Sólo entonces sabrás el por qué no madura
para las hondas huesas tu carne todavía,
tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir.

Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;
sabrás que en nuestra alianza signo de astros había
y, roto el pacto enorme, tenías que morir...⁵¹

En el soneto II me parece relevante la continuidad con el poema anterior, porque luego que declaró que lo acunaría para atraparlo, ahora explica cómo se juntarán cuando la muerte llegué a buscarla a ella. En este soneto me parece interesante el tema de la condena, que se cumplirá cuando ella baje definitivamente a buscarlo, y que explica porqué el tiempo no avanza en la muerte: para que se cumpla el destino roto con la muerte prematura, y puedan hablar, y paradójicamente no caminar, por toda la eternidad.

Me parece que la condena es un concepto interesante porque ella la nombra con seguridad, con total confianza de que la muerte y el destino se cumplirán como se decreta: el tiempo pasará, mi alma se cansará y el encuentro es inevitable, y con ello vendrá esa eternidad que no se pudo cumplir por la muerte y que no tendrá a ninguna otra disputando la atención. La idea de un destino en la eternidad para cumplir este destino frustrado me parece interesante, porque implica plantearse un discurso desde una situación de

⁵¹En *Desolación*. Santiago: Nascimento, 1923.

enunciación segura: ya no depende de otro, es capaz de asegurar una eternidad, concepto que siempre ha estado ligado a la opción masculina. Es interesante además en este punto mencionar la relación que la autora tiene con la muerte y con la religión, que si bien en este poema no se ve tan patente como en otros, existe una relación con Dios que se plantea de igual a igual (eso se puede ver en otro poema que analizaré a continuación, *Éxtasis*), y eso también le da peso a la posición de enfrentarse al mundo con un discurso escrito con total confianza.

III

Malas manos tomaron tu vida desde el día
en que, a una señal de astros, dejara su plantel
nevado de azucenas. En gozo florecía.
Malas manos entraron trágicamente en él...

Y yo dije al Señor: -"Por las sendas mortales
le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar!
¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales
o le hundes en el largo sueño que sabes dar!

¡No le puedo gritar, no le puedo seguir!
Su barca empuja un negro viento de tempestad.
Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor"

Se detuvo la barca rosa de su vivir...
¿Que no sé del amor, que no tuve piedad?
¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!⁵²

El soneto III es el que me parece más interesante, porque representa la discusión que tiene la hablante con Dios, explicando el porqué de esta decisión de partir a la muerte del amante. Al inicio se explica la influencia de otros en el destino, y de las malas manos que tomaron parte en esta tragedia, exponiendo la necesidad de mostrarle al Señor que había

⁵²Ibid.

que salvarlo o matarlo, porque no habían más opciones que estas: “Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor”.

Es muy importante considerar la relación de cercanía que el hablante presenta con la fuerza divina, porque es de confianza. Esto se puede explicar en la relación de las mujeres, en términos histórico-culturales, con lo natural, lo irracional y lo religioso (esto ligado a las cosas no empíricas, asumiendo la fe ciega como un acto comprensible desde la lógica masculina de la falta de racionalidad), que en la última estrofa la hablante lo enfrenta de manera igualitaria: “¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!”, expresando la tranquilidad frente a la decisión tomada, justificando haber pedido la muerte del hombre como una salvación de su alma, y por lo mismo esperando que este Dios, que se puede tratar de tú, sea capaz de comprenderlo. Al final, las cuentas de esta situación se le dan sólo a la divinidad, porque es Él quien va a realizar el juicio realmente importante sobre los actos de los mortales.

La relación final con Dios en estos poemas expresa un primer momento de creación de este espacio literario y de esta voz propia como escritora de Mistral, que lentamente derivará en una primera construcción del imaginario. Las interpretaciones escolares que analizan estos textos, por ejemplo, lo reducen netamente a la pérdida del amor de la vida de la autora, quitándole peso literario a la creación metafórica y a la fuerza de los versos para reducirlos a una representación literal de un dolor de su vida, independiente de cuántas veces, en diferentes entrevistas, la autora lo haya negado. Creo que ahí existe una primera frustración de este intento de voz propia en relación a los intereses sociales y a las manipulaciones hechas por diferentes críticos y teóricos literarios, de la época y posteriores, porque estos versos son mucho más que la muerte de Romelio Ureta; son el inicio de un

discurso propio, de una construcción de imaginario que se mueve en una dirección distinta para con su discurso, que busca diferentes formas de fugarse de lo impuesto.

3.4 “Éxtasis”⁵³.

Dentro de la conformación de *Desolación* existen cinco apartados: Vida, La escuela, Dolor, Naturaleza y Canciones de cuna. *Éxtasis* está dentro del apartado Dolor, al igual que *Los sonetos de la muerte* y otros poemas que marcan una diferencia dentro de la poesía de Mistral, principalmente por las temáticas que se tratan, muchas ligadas a la especial relación que tiene la autora con Dios. Esto me parece relevante de mencionar, porque durante varios años se ha tratado de explicar la compleja relación que se construye en la poética mistraliana con la divinidad, ya que fue muy criticada socialmente y por gentes religiosas en sus primeros años, por esta relación de horizontalidad que se produce a la hora de pedir, increpar, rogar o agradecer en sus diferentes poemas. Junto con esta relación, es también interesante analizar el tema de la muerte y su vínculo con Dios, además de la constante tragedia vital con la que lidia la autora y que se hace patente en sus poemas. Esto es explicado por Patricia Vargas, considerando las diferentes formas de *llamar* a Dios trabajadas en el poemario:

En *Desolación*, hemos considerado —como ya lo anticipamos— las alusiones religiosas de la Mistral como manifestaciones de su búsqueda personal para expresar su poesía como arte religioso, en el sentido de que está dedicada a temas trascendentales y ontológicos. La religiosidad de Gabriela emerge del problema de la vida frente a la muerte. Esta tragedia atormenta su espíritu y de ese conflicto interior, determinado por lo que quiso ser y no logró ser, surge un misticismo de su alma atormentada, que se hace patente en *Desolación*.⁵⁴

⁵³En *Desolación*, Santiago: Nacimiento, 1923.

⁵⁴Vargas Sandoval, Patricia. *Sentimientos religiosos en Desolación*. Revista Signos 1997, 30(41–42), 89–99

Dentro de este posible apartado de poemas donde se considera a Dios, *Éxtasis* me parece de una naturaleza totalmente diferente por la forma que busca el llamado de la divinidad, y por la relación de humildad y entrega total (y al mismo tiempo llena de erotismo), presente en el texto.

Ahora, Cristo, bájame los párpados,
pon en la boca escarcha,
que están de sobra ya todas las horas
y fueron dichas todas las palabras.

Me miró, nos miramos en silencio
mucho tiempo, clavadas,
como en la muerte, las pupilas.
Todo
el estupor que blanquea las caras
en la agonía, albeaba nuestros rostros.
¡Tras de ese instante, ya no resta nadar!

Me habló convulsamente;
le hablé, rotas, cortadas
de plenitud, tribulación y angustia,
las confusas palabras.
Le hablé de su destino y mi destino,
amasijo fatal de sangre y lágrimas.

Después de esto ¡lo sé! ¡no queda nada!
¡Nada! Ningún perfume que no sea
diluido al rodar sobre mi cara.

Mi oído está cerrado,
mi boca está sellada.
¡Qué va a tener razón de ser ahora
para mis ojos en la tierra pálida!
¡ni las rosas sangrientas
ni las nieves calladas!

Por eso es que te pido,
Cristo, al que no clamé de hambre angustiada:
¡ahora, para mis pulsos,
y mis párpados baja!

Defiéndeme del viento
la carne en que rodaron sus palabras;
líbrame de la luz brutal del día
que ya viene, esta imagen.
Recíbeme, voy plena,
¡tan plena voy como tierra inundada!⁵⁵

⁵⁵En *Desolación*. Santiago: Nacimiento, 1922.

Para discutir este poema es fundamental retomar las consideraciones de erotismo que plantea Bataille en *El Erotismo*⁵⁶. Según José Castrejón⁵⁷, para Bataille existen tres posibles variables: el erotismo de los cuerpos, de los corazones y el erotismo sagrado, siendo este último el que concentra mi interés para el análisis de este poema. Para ejemplificarlo, Bataille toma la imagen del Éxtasis de Santa Teresa, explicando la frase “que muero porque no muero”, planteada como una forma de entender el orgasmo como esa “muerte chiquita” que nos hace zozobrar y sentir la embriaguez de perder pie. En palabras de Bataille:

Este deseo de zozobrar, que embarga íntimamente a cualquier ser humano, difiere no obstante del deseo de morir por su ambigüedad: es sin duda deseo de morir, pero, al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor. Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir sin dejar de vivir, el deseo de un estado extremo que quizás sólo Santa Teresa describió con bastante fuerza con estas palabras: “¡que muero porque que muero!”. Pero la muerte por no morir precisamente no es la muerte, sino el estado extremo de la vida; si muero por no morir es la condición de vivir: muerte es el experimento al vivir, al seguir viviendo. Santa Teresa zozobró pero en verdad no murió del deseo que tuvo de zozobrar realmente. Perdió pie, pero lo único que hizo fue vivir de una forma más violenta, tan violenta que pudo decir que estuvo en el límite de morir pero de una muerte que, exasperando la vida, no la hacía cesar.⁵⁸

En el *Éxtasis* de Mistral hay tres imágenes que me llaman la atención: 1) la petición de bajarle los párpados y cerrarle la boca, 2) la mirada profunda y el hablar titubeante de la conversación que se supone que mantienen, y 3) el pedirle que la reciba en la total plenitud

⁵⁶ Bataille, Georges. El erotismo.

⁵⁷ Castrejón, José Gilberto. *El erotismo como experiencia vinculada al orden de lo sagrado*. En <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/19072/2/articulo1.pdf>

⁵⁸ En *El erotismo*.

con la que se entrega. Si bien estos signos están todos relacionados en función de una entrega total hacia el Cristo que llama, creo que cada uno representa una parte diferente de la relación de completa sumisión y gozo frente a la sensación de plenitud que entrega esta unión.

La idea de bajar los párpados y poner en la boca escarcha tiene relación con anular los sentidos, porque ya no son relevantes para la experiencia sensorial a la que se entrega. La idea del éxtasis religioso como un orgasmo es trabajada por Bataille como una conciencia de la sumisión y del deseo de fundirse en un solo cuerpo: ya no es necesario hablar ni mirar. Ya no es necesario hablar porque lo que viene es superior a eso. Ni la boca ni los ojos pueden igualar la sensación de placer y de bienestar que se vive fundiendo el alma con Cristo: el calor del que habla Santa Teresa en sus poemas es mucho más completo como sensación que la estimulación que se puede lograr con los sentidos cotidianos.

Lo mismo ocurre con la voz: ya no tiene sentido hablar, porque ninguna palabra tiene sentido en el momento en que se vive la plenitud de la unión. Ninguna sensación que provoquen las palabras, que también pueden ser elementos que ayuden a llegar al clímax de la excitación, puede igualarla. De hecho, en el poema se habla de un diálogo: él le hablo confusamente, ella le hablo con palabras cortadas para hablar del destino fatal marcado por la sangre y las lágrimas, que según Bataille también tienen una relación directa con el erotismo en tanto lo degradante y la plenitud: sangrar por la religión —como los estigmas—, sangrar por un sacrificio, llorar de felicidad ante el éxtasis religioso, llorar de placer al terminar un orgasmo. Este “amasijo fatal de sangre y lágrimas” termina siendo nada más que la antesala para sellar los sentidos y entregarse: “Por eso es que te pido,/ Cristo, al que no clamé de hambre angustiada:/¡ahora, para mis pulsos,/ y mis párpados baja!”

El fin de este ruego y de esta progresiva entrega al éxtasis es pedir que la reciba, en la plenitud de su entrega. La idea de comparar la sensación con la que se presenta frente al Cristo en éxtasis con la tierra mojada es una hermosa forma de recordar la idea del vínculo con la naturaleza presente en su ser mujer, para marcar la clave de la entrega total: el rogar, el ordenar o clamar que la contengan, que la reciban, que la dejen “morir sin morir”. Esta relación de poder decir abiertamente a Cristo que la contenga en el éxtasis es claramente una marca en la relación con la divinidad de total sumisión, y al mismo tiempo de no intentar aplacar el deseo.

Estas imágenes del *Éxtasis* son la marca permanente de una relación con Cristo en total complicidad: no es una relación contemplativa, o de queja o de conversaciones solamente. Al poder pensar en un hablante que genera este vínculo se genera una visión hermosa de la relación con este Dios, posiblemente porque Mistral se encargó de crearla con total confianza y mezclando abiertamente todos los conocimientos de divinidades que tuvo a lo largo de su vida, utilizando todos los elementos del sincretismo que le parecieron relevantes para desarrollarlos. Y es aquí donde creo que hay otro elemento que se destaca dentro de la creación del imaginario mistraliano: la relación con Dios desde la total inocencia, confianza, entrega y horizontalidad; mostrando que lo divino al final es una forma de relacionarse con el mundo y a la vez de explicar cómo se va desarrollando a lo largo de los años. Muchas veces se ha simplificado esta relación explicando la empatía con la Orden Franciscana que sentía Gabriela Mistral, que, aunque eso es cierto, me parece ciertamente un reduccionismo, ya que la complejidad de su relación con la religión pasaba justamente por exponer una forma distinta de relacionarse con las deidades que se hacen presentes en su poesía. La simplicidad de la relación Dios-Mistral no es únicamente una repercusión de su empatía con lo franciscano, sino también una forma de exponer cómo

entiende la relevancia de este Dios y cómo se vincula con ella en su condición de mujer, de profesora, de su respeto y empatía con la naturaleza que siempre estaba llena de reminiscencias a esta divinidad. Al final, que Cristo le baje los párpados y le cierre la boca es una forma de asegurar que no tiene miedo que la vea temblar de placer y de entrega, porque no tiene nada que ocultarle a él, a diferencia de al resto del mundo.

3.5 Tala: humana, profundamente humana.

La vida de Gabriela Mistral cambió radicalmente luego de la publicación de *Desolación*. La vida de diplomacia le harían cambiar su lugar de residencia varias veces entre México, Estados Unidos, Europa y América Central. En 1924 publica *Ternura* en Madrid, un libro que consideró siempre su producción más querida, que está enfocado en los niños y la infancia, y dedicado a su madre y a su hermana. En 1933 comienza oficialmente su vida como cónsul, dando inicio a esa vida errante a la que hará referencia en sus cartas íntimas. En 1926, además, entra Yin Yin a su vida y eso le da una perspectiva distinta de lo que es la maternidad, criando a su niño entre los diferentes países donde fue solicitada. En 1929 muere su madre, dejándola sumida en una profunda sensación de orfandad y soledad que se ve expresada en un apartado del poemario publicado en 1938: *Tala*.

La publicación de *Tala* fue realizada en Buenos Aires gracias a las gestiones de la amiga personal de Gabriela Mistral, Victoria Ocampo. Fue recibido por la crítica con halagos por su madurez, y por profundizar muchos de los temas trabajados en el poemario anterior, mostrando los rasgos de una poética muy propia, y al mismo tiempo muy coherente con los principios declarados durante sus primeros escritos. Alone, un crítico

que unos años después sería muy cercano a Mistral, lo describiría magistralmente en su crítica publicada en el diario *La Nación* luego de su publicación:

Gabriela Mistral, en cambio, está toda cortada en facetas terminantes y construida de ángulos pétreos; sus estrofas marchan y suben a golpes duros y, hasta las más vagas de idea, se recortan en figuras nítidas; nada en ella existe de matices, penumbras ni mirajes dudosos y sus colores son los rojos heroicos, las blancuras deslumbrantes o las tinieblas espesas de alquitrán. Su cansancio no se curva lánguidamente sino que tiene el jadeo de la subida por una cuesta empinada y su reposo se asienta en la cumbre pura, en el aire translúcido. Su caos mismo se compone de un agrupamiento de masas enormes o de finas talladuras en cuarzo. Es como las serranías, lejana y próxima, inmemorable y arcaica, atravesada por aromas agrestes junto a los cortes ciclópeos.⁵⁹

La publicación de *Tala* marca un punto de madurez de la autora, y su consolidación como poeta dentro de los círculos literarios que aún la miraban con desconfianza, mostrando su complejidad y al mismo tiempo la simplicidad de muchos de los temas que comúnmente trabaja. De este libro seleccioné dos poemas en relación a los temas que me interesa destacar y analizar dentro del imaginario de la autora: *La extranjera* y *Todas íbamos a ser reinas*.

3.6 “La extranjera”.

Cuando se publica *Tala*, Gabriela Mistral ya estaba acostumbrada a ser considerada una extranjera, pues ya era un hecho que su patria estaba fuera del país donde nació, y que siempre sintió distante e ingrato. Sin embargo, este poema está enfocado en una situación particular, que es la crítica a su desempeño trabajando en torno a la reforma educacional mexicana, para la cual fue invitada por quien fuera Secretario de Educación Pública del

⁵⁹CRÍTICA APARECIDA EN LA NACIÓN EL DÍA 1938-05-29. AUTOR: ALONE

gobierno de Álvaro Obregón, el escritor José Vasconcelos, donde fue duramente tratada por su condición de extranjera trabajando por reformas de un país con un tremendo sentimiento nacionalista. Según el mexicano Palma Guillén:

(...) a pesar de que Gabriela trabajó mucho en México y de que hizo todo lo posible por identificarse con nosotros y por sernos útil, algunos maestros — más bien algunas maestras— y también algunos escritores de la Capital (no hay que olvidar que nosotros somos muy nacionalistas) se sintieron disgustados, disminuidos y hasta ofendidos por el hecho de que una "extranjera" hubiera sido llamada a trabajar a México. Hubo, personas que empezaron a hacer críticas y comentarios malévolos. -"...¿Qué venía a enseñar, que no supiéramos ya, esa 'extranjera'? ¿Qué novedades había traído? Aquí había muchos buenos maestros y cualquiera de ellos podría hacer en la provincia lo que hacía Gabriela..." Luego, Vasconcelos decidió ponerle el nombre de Gabriela a una escuela nueva que iba a abrirse, a una Escuela Hogar, puesto que la educación de la mujer y de la madre le importaban tanto a la educadora chilena".⁶⁰

El dolor que le provocó a Mistral ser discriminada en un país al que tanto amaba es el motor para los versos de este poema, *La Extranjera*, versos que están marcados con una profunda sensación de tristeza y, al mismo tiempo, de total conciencia de que la situación de no-ser parte de una tierra es algo que no podrá modificar nunca, y que eso la marcará de por vida a pesar de todo.

Habla con dejo de sus mares bárbaros,
con no sé que algas y no sé que arenas;
reza oración a dios sin bulto ni peso,
envejecida como si muriera
En huerto nuestro que nos hizo extraño,
ha puesto cactus y zarpadas hierbas.
Alienta del resuello del desierto
y ha amado con pasión de que blanquea,

⁶⁰En: Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924), Palma Guillén de Nicolau México: Editorial Porrúa, 1988 (7ª ed). (1ª edición por Secretaría de Educación de México, Departamento Editorial, 1923)

que nunca cuenta y que si nos contase
sería como el mapa de otra estrella.
Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
Hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas.
Y va a morir en medio de nosotros,
en una noche en la que más padezca,
con sólo su destino por almohada,
de una muerte callada y extranjera.⁶¹

Según Susana Münnich, la lectura de *La extranjera* está marcada por la extrañeza, pero no de una cultura o de un país en particular sino de todo el mundo, y de todas las gentes:

“¿Existe algún remedio para este sentimiento de desarraigo de la extranjera? ¿Qué pasaría si retornara a su lugar de origen, a ese país de desierto y de mar, de donde ella ha traído esos hierbajos raros, que insiste en plantar en estos huertos que no siente suyos? Presumiblemente aumentaría su sentimiento de ser de ninguna parte”.⁶²

La idea de Münnich me parece clave para explicar la sensación de no pertenencia que se presenta en la poesía de Mistral desde *Tala*. Ya se asume como ciudadana errante, y con lo mismo se entiende que ya no pertenece a ninguna parte, que ya no tiene patria ni por nacimiento ni por convicción. Ser una extranjera no es solamente estar fuera de la tierra natal en este caso: es asumir que no se tiene una tierra propia. Esta experiencia con México marca la forma que tiene Mistral de relacionarse con los pueblos con los que comparte y con las ciudades que habita de ahora en adelante, como plantea a Doris Dana en *Niña Errante*: ella no tiene a donde volver, y no quiere volver tampoco, porque la patria es algo que le ha sido negado. Y esto es bastante paradójico, porque cuando escribe *Poema de*

⁶¹En *Tala*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1938.

⁶²*Deseo de Patria en Gabriela Mistral*. Rev. signos [online]. 2002, vol.35, n.51-52, pp. 101-117. ISSN 0718-0934. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100008>.

Chile una de las preocupaciones primordiales de la autora es qué pasará con su país, por el que tiene un profundo sentimiento de amor pero no de pertenencia.

En este poema se expone uno de los puntos fundamentales del imaginario mistraliano: el constante rechazo del que fue víctima la poetisa por no pertenecer a ninguna parte, por no encajar en casi ningún canon establecido en la época en que vivió. No era una mujer “normal”: no tenía una apariencia suave ni un cuerpo armónico según lo establecido, no tenía hijos, no tenía miedo de hablar y nunca tuvo temor de salir de algún lugar donde no la quisieran, pues para ella era intransable mantenerse firme a sus convicciones y a su orgullo. Desde una óptica social se ha dicho que esto puede ser interpretado como un rechazo a la patria, pero es innegable que este rechazo está justificado en una inmensa cantidad de malas experiencias que vivió la autora dentro de Chile, y también fuera del país. Ser extranjera es no ser, y eso también alberga las libertades de poder crear una identidad propia, de poder adoptar elementos para crear una patria y una tierra propia. Para Luis Alberto Ambroggio, esto tiene que ver con asumir y considerar como propio el desarraigo:

El aspecto territorial, familiar, de país, de raza, acaso el más obvio de su extranjería, que incluye los conceptos de extrañamiento de la familia, de la raíz natal, transitoriedad, del viaje “como si llega”, del desarraigo, del destierro; un deambular sin poder echar raíces en un mundo extraño, irreal y, a veces, hostil. Ya decía Octavio Paz que “la poesía es el alimento de los desterrados y disidentes del mundo burgués”. Las acciones de Mistral y sus múltiples voces provienen de ese continuo movimiento que ha señalado su vida y que se refleja en el lenguaje casi místico del poema aquí analizado: con hibridismo, desdoblamiento del lenguaje y sus referentes y disociaciones del signo poético, típico de este tipo de experiencia. Mistral crea así su propio imaginario y patria poética, aferrándose con nostalgia a sus raíces americanas y al país de sus sueños, utópico con el sostén de la Cordillera.⁶³

⁶³Ambroggio, Luis Alberto. *Gabriela Mistral: la complejidad poética de su desarraigo y pertenencia*. En Prometeo Digital, 2011.

A pesar de que dentro del poema hay versos cargados de rechazo, porque la observan como alguien extraño, que planta cosas incomprensibles en tierras ajenas y que habla de cosas y en un lenguaje que la gente no conoce ni comprende, creo que esto es una declaración de intenciones para, como dice Armaggio, crear un nuevo imaginario sin temor a no encajar en las imágenes establecidas, porque son estas mismas creaciones sociales y sus prácticas las que la rechazan sin temor. En el fondo, y a pesar de los sinsabores y dolores vividos, ser una extranjera es una oportunidad de hacerse a sí misma, sin temor a las cosas que podrían llegar a decir los que no entienden, los que juzgan, los que rechazan.

3.7 “*Todas íbamos a ser reinas*”.

Este poema es uno de los más conocidos de la autora, porque representa desde una canción infantil un imaginario femenino muy relevante dentro de la cultura occidental: el deseo de las niñas de ser reinas, princesas o condesas de reinos imaginarios. Además, Mistral cuenta en una de sus prosas inéditas que este poema es especial porque habla de tres de sus amigas y compañeras de colegio, además de hablar de sí misma como Lucila, que es su “nombre legítimo, que yo misma sepulté, y que a veces me recuerda y me pena...”⁶⁴

Todas íbamos a ser reinas,
de cuatro reinos sobre el mar:
Rosalía con Efigenia
y Lucila con Soledad.

En el valle de Elqui, ceñido
de cien montañas o de más,
que como ofrendas o tributos
arden en rojo y azafrán.

⁶⁴En Comentario a *Todas íbamos a ser reinas*, compilado en el libro de prosas inéditas *Caminando se siembra*, antologado por Luis Vargas Saavedra.

Lo decíamos embriagadas,
y lo tuvimos por verdad,
que seríamos todas reinas
y llegaríamos al mar.

Con las trenzas de los siete años,
y batas claras de percal,
persiguiendo tordos huidos
en la sombra del higueral.

De los cuatro reinos, decíamos,
indudables como el Korán,
que por grandes y por cabales
alcanzarían hasta el mar.

¿Quiénes iban a ser las reinas? Las pequeñas niñas del Elqui que soñaban con ver el mar. Mistral inmortaliza una imagen de su infancia, expresando los anhelos de sus pequeñas amigas en los años en que jugaban a soñar con un futuro lleno de promesas. Una de las cosas especiales de este poema es que es uno de los pocos poemas que hablan de la niñez de Mistral, y que además hablan de su pasado con un aire a juego y a risa. La Lucila que juega en este poema no es más que una pequeña que sueña, que canta con sus amigas el deseo de tener cuatro reinos, cuatro esposos y todo lo que quisieran cerca de ese mar esquivo, y lejos del valle del Elqui. Pero al final del poema se ve que el destino no las trató como esperaban: Soledad crío a sus hermanos y a otros niños que no eran propios, Efigenia se fue siguiendo un hombre y Rosalía se enamoró de un marino que fue comido por el mar, y la pequeña Lucila fue reina pero en la locura y en lo imposible, en un reino inexistente. Sin embargo, las últimas estrofas de este poema dan cuenta de que estos sueños y estos juegos de querer ser princesas van a seguirse jugando en las generaciones venideras, que seguirán soñando con reinos lejanos.

A pesar del tono infantil con que se canta este poema musicalizado, o de su enorme presencia en libros para niños, su contenido es mucho más complejo que una simple

jugarreta para niños, pues muestra los sueños frustrados de estas niñas cuando se hicieron mujeres y se alejaron de las fantasías infantiles. Detrás de estas rimas existe una verdad en torno a un grupo de niñas que podría haber sido cualquier grupo de niñas en el mundo, y además se expresa cómo Lucila, a pesar del destino de sus amigas, si logró ser reina en un reino imaginario e inexistente. Es fácil pensar que los rechazos que vivió Mistral durante tantos años la hicieron coronarse finalmente como reina de lunas locas, armando su país imaginario y su reino de todas las cosas que conoció durante sus años errantes.

En este poema se muestra la importancia que le daba Mistral a sus creaciones identitarias, a su patria inventada. Me parece interesante pensar en un imaginario mistraliano que parece levantarse entre todo tipo de poemas, sean las consideradas canciones infantiles o los más cercanos a la naturaleza o lo político. En este caso en particular, creo que se entrega una imagen de reino que supera lo que muchos esperaban de ella y lo que sus amiguitas de infancia pudieron lograr. Aunque no tuvo hijos ni siguió a un hombre, y le hablaba a los ríos y las montañas, pudo hacer su reino sin ninguna de las cosas que sus amigas necesitaron, tuvieron y perdieron. La reina Lucila, que paradójicamente dejó de existir cuando se firmaron los poemas que la hicieron famosa, es parte de una imagen que supera lo que la sociedad esperaba de ella: no tuvo nada de lo que tuvo el resto de las niñas, pero se pudo inventar un país para reinar, aunque fuera en soledad y esparcida por la naturaleza.

3.8 *Lagar*: el lugar de las Locas Mujeres.

*Lagar*⁶⁵ fue publicado en 1954, y tiene la particularidad de ser el primer libro de la producción de Mistral que vio la luz primero en Chile. Está enmarcado en el reconocimiento nacional que se le da a la poetisa luego de ser reconocida con los dos premios más importantes: el Premio Nobel en 1945, y el Premio Nacional de Literatura en 1951. Resulta casi paradójico que el Premio Nacional le haya sido entregado tanto tiempo después que el Nobel, pero el argumento dado por las autoridades de la época es el poco peso que tiene nuestro pequeño y humilde premio en comparación con el tremendo reconocimiento que le entregara la Academia Sueca seis años antes. Por temas de salud, la autora no viene a buscar el Premio Nacional, y recién en 1954 viaja a recibir homenajes después de dieciséis años fuera de Chile, y a pesar del amor a su tierra natal su viaje no es realizado por mero placer, sino también por cumplir con sus deberes de cónsul.

La creación de Mistral en *Lagar* muta hacia diferentes problemáticas, pero es el primer apartado, el prólogo, donde se encuentra el poema *La otra*, y el cuarto, denominado Locas Mujeres, los que concentran mi atención para este análisis. El primer poema es, indiscutiblemente, uno de los más complejos e interesantes de Mistral, en tanto aborda el tema de las identidades sacrificadas y las mutaciones necesarias en la identidad para vivir. Del apartado Locas Mujeres me interesa analizar *La Bailarina*, uno de los poemas más famosos de la autora por sus análisis en torno a la construcción y exposición de la feminidad en la sociedad moderna.

La Otra se enmarca como el primer poema de *Lagar*, en formato de prólogo, y es el inicio de un libro diferente, que ya no llora el sacrificio hecho durante los primeros años

⁶⁵ *Lagar*. Santiago de Chile: Editorial del pacífico, 1954.

para formarse, sino que lo asume y lo convierte en un discurso propio, lleno de sentido y próspero.

La Otra

Una en mí maté
yo no la amaba.

Era la flor llameando
del cactus de montaña;
era aridez y fuego:
nunca se refrescaba.

Piedra y cielo tenía
a pies y a espaldas
y no bajaba nunca
a buscar "ojos de agua".

Donde hacía su siesta,
las yerbas se enroscaban
de aliento de su boca
y brasa de su cara.

En rápidas resinas
se endurecía su habla,
por no caer en linda
presa soltada.

Doblarse no sabía
la planta de montaña,
y al costado de ella,
yo me doblaba.

La dejé que muriese,
robándole mi entraña.
Se acabó como el águila
que no es alimentada.

Raquel Olea analiza este poema enfocándose en lo que otros críticos no vieron: esto no es solamente reconocer que se mató una identidad (que es simple homologar con el sacrificio que hace Lucila para convertirse en Gabriela), sino asumir que existe una parte de la persona, una parte del ser que está escondido en un sistema que no tiene significado, que no es reconocido por los otros. Para Olea el problema está en lo que no hay

Contrariamente a estas afirmaciones que exilian de sí misma y de su historia a la sujeto que escribe los poemas de Lagar, una lectura que anula la jerarquía de la oposición La una/la otra, sobre la que se ha construido el poema, revela un sujeto, que en vez de negar su alteridad la asume, asumiendo también lo múltiple y lo diverso de su interioridad. "La Otra", innombrada. Desde el título (nombre que no nombra) la escritura de este poema plantea, como problema, la ausencia de un término necesario, aquél que construye la oposición a que "la otra" refiere.⁶⁶

⁶⁶En Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral. Raquel Olea y Soledad Fariña, editoras. Santiago, 1990. Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional.

Así, según el análisis de Olea, lo que está muerto es lo que no puede ser visto, lo que no puede estar, y hubo que matarla para mantener el orden y las apariencias. Pero en el fondo no es un sacrificio total, sino haber ocultado lo necesario para sobrevivir:

La una representa a la otra rechazada por el orden social cultural imperante. La sujeto que escribe reconoce en su yo a otras otra. Por una parte, la mujer referida representa la otra exterior de que habla Todorov: indígena, andina, terrosa, reprimida, suprimida, culturalmente otra; por otra parte, la mujer representada refiere a una imagen de mujer que simboliza lo prohibido, desde la determinación de "lo femenino" que el discurso dominante ha establecido..⁶⁷

La una y la otra, así, no pueden coexistir en este mundo, porque no es comprensible la multiplicidad de voces e identidades en un mismo cuerpo sin asociarlas con la anormalidad o la locura. La una y la otra son incompatibles en el sistema de referencia en el que deben convivir, por lo mismo explica que la mató por múltiples razones: primero, porque no la amaba; después porque era árida y fuego, y no buscaba agua, porque hablaba con palabras duras, porque no sabía doblarse. Al final, luego de quitarle las entrañas murió como un águila: se doblaron sus alas, dejó de aletear. La hablante les da la opción a quienes reclaman por la muerte de hacer otra, y que si no se puede, simplemente hay que matarla, así como ella lo hizo.

Existen muchos análisis de este poema, como el ya citado, por Raquel Olea, y aquellos por Susana Münnich⁶⁸, Grínor Rojo⁶⁹ y Nelson Rojas⁷⁰, que trabajan la complejidad del significante, el significado y la referencia en la redacción y composición de

⁶⁷Ibid.

⁶⁸Münnich, Susana. *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*.

⁶⁹Rojo, Grínor. 1997. *Dirán que está en la gloria...* (Mistral). Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.

⁷⁰Lecturas de "La otra" de Gabriela Mistral. *Estud.filol.* [online]. 2013, n.51, pp. 69-81. ISSN 0071-1713. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132013000100006>.

los versos. Sin embargo, en mi propia lectura del poema, creo que hay un aspecto interesante de analizar, que es la muerte de la Una (que también pueden ser una de muchas dentro de las voces posibles de la hablante), como respuesta a ceder ante un sacrificio de entrega a otro. Así, siento que esta que se debe matar representa las cosas que deben desaparecer para hablar de una real entrega al amor que podríamos llamar definitivo: hay que matar a la que no sabe hablar, a la que es ardiente, a la que no sabe ceder. Hay que dejar de alimentarla, y sacrificarla, para poder mostrar ese ser que sí se puede entregar al amor: una que no hable palabras duras, una que no deje que las hierbas se enrosquen en su aliento, una que aprenda a doblarse. La que queda es la que puede amar, y por eso, aunque otros reclamen esa identidad que puede relacionarse con lo auténtico y lo primigenio, el sacrificio está en no volver a tenerla, y por ello al final plantea el desafío: yo la maté, ustedes también pueden hacerlo. ¿No es una de las cosas que siempre hacemos cuando nos entregamos al amor?

Considero que en este poema se trabaja una problemática que en sus años de vida rondaba a Mistral: el amor. El imaginario mistraliano trabaja el amor romántico en sus antiguos poemarios siempre ligándolo al dolor y a la pérdida, pero llegando a la década del cincuenta Mistral conoció a quién sería su gran amor: Doris Dana. Creo que no es inverosímil, sobretodo después de haber leído la selección de cartas contenida en *Niña Errante*⁷¹, que mucho de esta problemática en torno a su vida tiene que ver con encontrar este amor que la salvó de la locura y de una muerte triste. Y aunque queda claro en los primeros años de cartas que la relación entre estas mujeres al comienzo fue difícil y tortuosa, finalmente vivieron juntas y felices los últimos años de la autora en Estados Unidos. Así, creo que una posible interpretación de este poema está acompañada por una

⁷¹ Niña Errante. Santiago, Chile : Lumen,2009

visión de su propia experiencia romántica y de su propia visión del sacrificio, que al darle un enfoque de género ya no tendría que ser el sacrificio que siempre realizan las mujeres por los hombres para amar por una construcción social, sino un sacrificio consentido y consensuado, un sacrificio que representa la decisión de matar la parte de la otra que no la deja amar con totalidad.

3.9 “La bailarina”

Locas Mujeres es un apartado de *Lagar*, pero a la vez es mucho más que eso. En este apartado sólo se habla de diferentes identidades de mujeres, que bien podrían ser las muchas caras de una misma mujer: *la desasida, la humillada, la dichosa, la piadosa* o simplemente *una mujer*, que se convierten en homenajes a diferentes posibilidades de la identidad femenina. Dentro de estos escritos, *La bailarina* se convierte, según María Inés Zaldívar, en un texto que explica la poética de Mistral en el poemario:

Lo cierto es que dentro de estas Locas mujeres, “La bailarina” podría considerarse como un ars poética, un manifiesto, un texto eminentemente metatextual donde la hablante, en su danzar, después de perderlo todo, despojada de nombre, de raza, de credo y desnuda, con su cuerpo y sobre el escenario, está escribiendo el oficio de la poeta y los costos que debe pagar por ser fiel a su destino.”⁷²

Concuerdo con la idea de Zaldívar del orden creativo que tiene *La Bailarina*, además de la complejidad de su escritura, pues su hablante pasa de la tercera persona singular a la primera plural a lo largo de las estrofas, cambiando el enfoque desde el cual se observa a la bailarina mientras el poema avanza:

⁷²Zaldívar, María Inés. GABRIELA MISTRAL Y SUS “LOCAS MUJERES” DEL SIGLO VEINTE. En Taller de letras N° 38, 165-180, 2006.

La bailarina ahora está danzando
la danza del perder cuanto tenía.
Deja caer todo lo que ella había,
padres y hermanos, huertos y campiñas,
el rumor de su río, los caminos,
el cuento de su hogar, su propio rostro
y su nombre, y los juegos de su infancia
como quien deja todo lo que tuvo
caer de cuello y de seno y de alma.

En el filo del día y el solsticio
baila riendo su cabal despojo.
Lo que avientan sus brazos es el mundo
que ama y detesta, que sonrío y mata,
la tierra puesta a vendimia de sangre,
la noche de los hartos que ni duermen
y la dentera del que no ha posada.

Sin nombre, raza ni credo, desnuda
de todo y de sí misma, da su entrega,
hermosa y pura, de pies voladores.
Sacudida como árbol y en el centro
de la tornada, vuelta testimonio.

No está danzando el vuelo de albatroses
salpicados de sal y juegos de olas;
tampoco el alzamiento y la derrota
de los cañaverales fustigados.
Tampoco el viento agitador de velas,
ni la sonrisa de las altas hierbas.⁷³

Además de la propuesta de la vocación—donde se muestra la total entrega de la bailarina, a costo de no tener nombre y de bailar sobre las serpientes, para convertirse a su vez en un ejemplo de nuestro sacrificio: es al mismo tiempo alguien externo y su sacrificio nos representa como lectores, como otros olvidados de Dios, Zaldivar dentro de su análisis plantea, en relación al sacrificio, la idea de que estas Locas mujeres son además luchadoras incansables contra un sistema que

⁷³En *Almácigo*. Santiago, Chile : Eds. Universidad Católica de Chile, 2008

las oprime y que las condena, convirtiéndose en disidentes de las expectativas sociales:

Como en el caso de La Humillada o de La Otra que se debaten en la contradicción; o bien porque su respuesta rebelde frente al medio las torna excesivas como a La Fervorosa o La Dichosa; o porque debido a la frustración que sienten frente al mundo que las rodea se vuelven ansiosas, insatisfechas, se les quita el sueño; o porque a pesar del dolor y las dificultades logran, contra viento y marea, expresarse como La Bailarina. Ella, a través de su cuerpo danzante “baila así mordida de serpientes”, canaliza el fuego que lleva dentro, y paga su duro precio por ello. Pero es una alternativa sin retorno, de vida o muerte, no hay escapatoria, pues ella ya es más que ella, es un nosotras, es un nosotros.⁷⁴

Si hablamos de imaginario, en la bailarina se representa esta forma de entender el mundo mediante la disidencia con lo establecido. Así, esta bailarina no es más que una muestra de lo que significa la vocación y el sacrificio por lo que se ama, y al mismo tiempo nos representa a todos en un juego lingüístico: todos somos, o podemos ser, quien está bailando la danza del perderlo todo, ser su sacrificio o la sangre que palpita en sus venas. A pesar del componente estético que representa una bailarina en términos sociales, Mistral la retrata desde la óptica del dolor y el sacrificio, del anonimato y el sinsentido de seguir bailando incansablemente, a pesar de cuanto la critiquen. Y es que, desde una perspectiva de construcción de identidad, la vocación es mal entendida muchas veces por quienes no participan del proceso creativo o sólo ven el gesto estético de la danza, o el arte, sin ver más allá de la obra.

⁷⁴Zaldivar, *Ibid.*

3.10 Los poemas inéditos: “La Enclavada”.

Luego de la muerte de Doris Dana, el año 2007 se revelaron una inmensa cantidad de escritos inéditos de Gabriela Mistral, que estuvieron cincuenta años guardados y ordenados en el departamento de la secretaria. Estos archivos fueron entregados al gobierno, desclasificados y clasificados nuevamente, y dieron pie a diferentes libros compilatorios. Uno de ellos fue *Amasijo*⁷⁵, editado por Vargas Saavedra en 2008, que lamentablemente no puede ser comercializado, y que contiene 205 poemas inéditos de la autora. Dentro de estos poemas se encontraron diferentes poemas que habrían sido parte del apartado *Locas Mujeres*, y uno que considero pertinente analizar es *La enclavada*.

Ahora ya no me levanto
de peana de tu tierra
y me quedo en tu patio redondo
como los haces de tu leña
y las bestias de tu granja.

Ya no tendrás para hallarme
que vadear ríos y pasar sierras.

Amor mío, ya no te dejo
en la llanura cenicienta
para hallarme consumida
como retama calenturienta.

No quiero más la división
parecida a la blasfemia.
Me duelen tu cuerpo y el mío
igual que laderas opuestas

Ya no haces más caminos
como los vientos y las bestias.
Ya padecí la doble patria,
el doble lecho, la doble cena.

En tu patria me quedo plantada
con gesto y raíces de higuera.
Siento los muros de tu casa.
Y me duermo sobre tu estera.
La desventura no se llamaba
hambre, cansancio ni laceria.

El dolor de toda carne
se llama ausencia.
Voy a aprenderme de tu país
la luz, el olor, la marea,
el ruedo de las estaciones
y el alimento que te sustenta,
y olor y quiebro de tus ropas,
y los días y las fiestas.

Olvidaré la que me dieron
en demente que no se acuerda
y tú olvidarás el día
en que a tu puerta llegué extranjera.

Ya no me voy con este día
ni con esta primavera,
no me verás las espaldas
huyendo como las velas.⁷⁷

⁷⁵Almácigo. Santiago De Chile: Ediciones UC, 2008.

⁷⁶Almácigo. Santiago De Chile: Ediciones UC, 2008

Debo reconocer que al leer este poema, inmediatamente vinieron a mi cabeza múltiples fragmentos de las cartas publicadas en *Niña Errante*, principalmente los que hablaban de los múltiples sacrificios que iba a hacer Gabriela para poder concretar su relación amorosa con Doris Dana. *La enclavada*, para mí, es una de las más honestas declaraciones de amor que existen dentro de los poemas de Mistral, porque se acaba la discusión de no pertenecer a ninguna parte: el amor finalmente le dio una patria donde quedarse, que es donde puede ser feliz. Llegó ese momento, tan anhelado en los primeros poemas, donde el amor le dio sentido a la pertenencia a un lugar y a la renuncia a la búsqueda incansable.

En los versos finales, donde se habla de la renuncia a ese país natal, se hace la promesa definitiva del amor eterno “y durarte, durarte con tu alma”. Al hablar de imaginario, este es el punto que me interesa destacar, porque es al final que está la proyección de la vida después de la muerte, la eternidad acompañada de la promesa de durar para siempre. No es posible criticar, creo, la lógica de un amor puro en tanto la renuncia voluntaria de los involucrados, porque acá no queda implícito ningún mandato de género ni algún otro elemento que haga pensar en una imposición social, sino simplemente una promesa de renuncia a lo antiguo para quedarse enclavada donde está la persona amada. Ahora, desde la lógica de construcción de imaginario, acá se muestra la pérdida de la capacidad de escapar de una mujer por amor, pero en términos geográficos; y creo que eso le da un sentido nuevo a poder leer el sacrificio, porque insisto, ya no es una imposición que obligue la sociedad, sino algo que podría ser leído como lo opuesto: la renuncia a esa patria que te imponen como social. Renunciar a la identidad por amor es muy cuestionado desde la lógica de la identidad femenina y la sumisión de la mujer frente a lo heteronormativo, pero creo que se rompe ese esquema cuando esa renuncia es totalmente

voluntaria y consciente. Después de todo, ahora más sentido tiene el reino inventado del que se hablaba en *Todas íbamos a ser reinas*, porque finalmente hay un reino de verdad.

3.11 Los inéditos del *Poema de Chile*.

Poema de Chile es un libro complejo dentro de la obra mistraliana, principalmente por su carácter póstumo, además de los múltiples errores que enmarcaron su publicación: los problemas de traducción, el orden de los poemas, la selección de estos, los temas que enmarcan, la progresión temática, entre otros. Soledad Falabella hace un excelente análisis en su texto *¿Qué será de Chile en el cielo?*⁷⁷, explicando detalladamente cómo se van corrigiendo de a poco estos errores a lo largo de los años luego de la primera edición de 1967.

Pero además de los accidentes que lo rodean, esta publicación merece atención por su significado para la autora y los muchos años que estuvo escribiendo, corrigiendo e investigando para poder abarcar todos los temas que le parecían relevantes de mostrar a la hora de hablar de ese Chile imaginario y querido, que recorre como un fantasma de la mano de un indio huacho y un huemulillo. En el año 2013, y como parte del trabajo con los inéditos encontrados en 2007, la editorial La Pollera genera una edición del texto con 130 poemas, y no con los 67 iniciales, y con una reorganización basada en los cuadernos encontrados de Mistral. Dentro de esa edición, que se advierte en el prólogo que intenta ser la más completa, está como poema final un poema muy breve, pero muy significativo también, que me interesa exponer como cierre de este trabajo de análisis.

⁷⁷Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*.

No tengan miedo si viene la niebla...

No tengan miedo si viene la niebla.
Tal vez vengo con ella, en ella.

Tampoco lloren cuando el viento se vuelve loco.
Talvez yo vengo a buscarles en una ola subida...

Y si no vengo, pueden venir
Por mi los niños muertos
Si yerran el camino.
O si se acuestan a dormir, cerca de la ruta.

Pero les daré sólo su nombre:
Para que se acuerden.⁷⁸

Al leer su correspondencia con Doris Dana en los últimos años de su vida, era notorio que la autora sabía que la muerte era un evento inminente, y por lo mismo este poema representa la posibilidad de quedarse para siempre en los elementos de la naturaleza, esos que tanto ama. Sería imposible negar la relación de Mistral con ciertos elementos de la naturaleza, y creo que es justamente en ella que ve las posibilidades de permanecer para siempre, de ser lluvia, de ser viento, de estar en esos elementos que tanto ama en una tierra que ya no es la suya por opción real, pero sí por decisión de su alma. Más que una producción o relación con algún tipo de imaginario, creo que en el *Poema de Chile* la autora es capaz de exponer su propia forma de ser mujer en tanto una relación con la naturaleza no solo con respecto a generar similitud sino a tratar con ella con complicidad. Quizás exista, dentro del imaginario femenino social histórico, una opción de un imaginario relacionado a la naturaleza, pero creo que en Mistral es un poco más profundo que eso, tiene que ver con una relación de ser naturaleza, de considerarse un elemento más que

⁷⁸En *Poema de Chile*. La Pollera Ediciones, Santiago, 2013.

transita y que se hace parte de la lluvia, de la niebla, del viento, y eso hace que la sobrevivencia de la muerte sea mucho más simple, y mucho más tranquilizador.

La niebla como elemento puede significar muchas cosas, pero venir en la niebla tiene que ver con hacerse venir, con estar siempre. Quizás eso es un poco lo que busca Mistral, saber que no se irá nunca, que siempre estará con la niebla que baja en Monte Grande antes de que salga el sol.

CONCLUSIONES

Esta investigación buscaba dar cuenta de las diferentes posibilidades de un imaginario femenino presentes en diferentes poemas de Gabriela Mistral, intentando moverla de los diferentes lugares donde se ha acomodado el análisis de su poesía: la madre sin hijos, la maestra de América, la amante sufriente. El principal eje fue cuestionar el concepto de imaginario en tanto la producción poética de la autora, y la lectura de esta misma durante los años, considerando además que el corpus de Mistral ha sido modificado desde hace siete años gracias al posible conocimiento, lectura y análisis de los textos inéditos (poemas, prosas, cartas).

El concepto de imaginario trasladado a este análisis ha hecho posible generar un concepto de “imaginario Mistraliano”, donde se conciben diferentes posibilidades de ser mujer en tanto la obra de la autora, considerando para ello diferentes puntos de vista: su obra, su vida, sus cartas y su pensamiento. Este “imaginario Mistraliano” se escapa de muchos de los análisis que han realizado a la obra de la autora a lo largo de los años, principalmente porque para hacer un análisis con perspectiva de género es fundamental considerar el hecho de la orientación sexual, muy a pesar de lo que digan algunos críticos como Vargas Saavedra o Zegers. Para los estudios de género, y con esto me refiero al pensamiento ejemplificado en los postulados de Judith Butler o Teresita de Lauretis, es fundamental la orientación sexual del sujeto porque te da una forma de ver el mundo distinta, y una posición en el mundo. Ser mujer, lesbiana, escritora y haber vivido durante la primera mitad del siglo XX en Chile hace que la autora se sitúe de una manera particular, y que por lo mismo intente esconder de todas las maneras posibles su relación con

Dorís Dana (como queda visto en las cartas) para protegerse del escarnio social y de la discriminación con la que iban a tener que cargar frente al resto del mundo. Es cierto que muchas veces se busca reconocer la calidad del autor sin importar su condición sexual, pero en este caso omitirla es quitarle peso a una forma de interpretar la obra de la autora, y además negar uno de los elementos que hacen que conforme su identidad frente al mundo.

En los diferentes poemas analizados se busca exponer diferentes aristas de cómo se construye este imaginario, principalmente exponiendo como se construyen diferentes discursos en torno a lo femenino, considerando diferentes momentos y situaciones que para la poesía de la Mistral son comunes: la muerte, la vida, la ronda, el amor. Los diferentes poemarios además muestran como esa imagen va evolucionando, primero de una mujer que vivirá a pesar de que el amado muera en *Los sonetos de la muerte* hasta el asumir que la muerte está cerca y hay que prepararse para la sobrevivencia después de ella en el *Poema de Chile*. Y es muy interesante ver cómo van cambiando, a lo largo de que la misma autora va cambiando su forma de entender la vida, las múltiples formas de concebir a la mujer y la construcción de la feminidad dentro de los poemas, desde el dolor y el éxtasis hasta la entrega definitiva en *Locas mujeres*.

La vida de Gabriela Mistral es fundamental a la hora de interpretar su obra, y por eso quizás es difícil mantener el pacto lector-autor de ficcionalidad al leerla en profundidad, porque son reflexiones y elementos de su propia vida los que surgen para determinar ciertos hechos que relata. Entender que el hablante lírico, según la teoría estructuralista, es una ficción totalmente aislada del autor es complicado a la hora de comprometerse con una investigación, más aún si es de género, en un caso de identidad femenina tan incardinada y compleja. Creo que para los análisis de poesía es importante poder generar un quiebre en

ese pacto que considere al autor como un referente de si mismo, y al hablante lírico como una especie de desdoblamiento siempre conectado directamente con la vida del autor.

En términos de proyecciones, creo que mi trabajo queda al debe en términos de profundidad, de hecho creo que sería interesante trabajar imaginario en un solo libro, por ejemplo Lagar. O trabajar un corpus de cien poemas, como mínimo, para poder encontrar toda la profundidad de matices de Gabriela Mistral en torno a su obra. En esta tesis en particular se trabajó una revisión histórica del imaginario Mistraliano, por eso los poemas están elegidos en base a su relevancia en cada poemario, además de una limitación temporal y de extensión que generó que esto fuera sólo una muestra de un trabajo que, sin duda, continuaré en experiencias futuras.

BIBLIOGRAFÍA.

Ambroggio, Luis Alberto. *Gabriela Mistral: la complejidad poética de su desarraigo y pertenencia*. En Prometeo Digital, 2011

-Anderson B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del capitalismo*. Fondo de cultura económica: México, 1993

-Baeza, Ana María. *No ser la más bella muerta*. Santiago, ediciones Usach: 2013.

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2010.

- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

- _____ . *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.

- _____ . "Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault", en Benhabib, Seyla y Cornell, Drucilla, *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnanim, 1990, pp. 193-211 (La edición original es de 1987).

- _____ . "Actos performativos y construcción del género", en *Debate Feminista*, n° 18, 1998.

Castoriadis, Cornelius. "*The social Imaginary and the Institution*". The Castoriadis

Reader. Curtis, Davi Ames (Ed.). Oxford: Blackwell, 1999.

-Castrejón, José Gilberto. *El erotismo como experiencia vinculada al orden de lo sagrado*.

En <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/19072/2/articulo1.pdf>

- Deleuze Gilles y Guattari Félix. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia:

Pre-Textos, 2005.

- Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo?: Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM/Universidad Alberto Hurtado, 2003.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal, 2007.
- _____ . *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.
- Mistral, Gabriela. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Santiago: Lumen, 2009.
- _____ . *Desolación*. Santiago: Nacimiento, 1923.
- _____ . *Cartas de amor y desamor*. Sel. Fernández Larraín, Sergio. Santiago: Andrés Bello, 1999.
- _____ . *Lagar*. Santiago: Andrés Bello, 1979.
- _____ . *Poema de Chile*. Santiago: La Pollera, 2013.
- _____ . *Almácigo: poemas inéditos*. Santiago: Ediciones UC, 2008.
- _____ . *Procura ser dichosa: prosas inéditas*. Santiago: Pehuén, 2013.
- Munnich, Susana. *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*. Santiago: LOM, 2005.
- Olea, Raquel, y Fariña, Soledad. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago: Cuarto Propio/Isis Internacional, 1990.

-Oyarzún, Kemy. *Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral*. En Revista *Nomadías* N° 3, Santiago. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura, 1998.

-Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.

-_____. *Testo Yonqui*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- Rubin, Gayle. “*El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política del sexo”*”.

Revista Nueva Antropología, Vol. VIII, N°30, México, 1986.

-Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.

-Sabsay, Leticia. *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

- Spivak, Gayatri. “*¿Puede hablar el subalterno?*”. Revista Colombiana de Antropología. Vol. 39, 2003: 297-364.

-Vargas Sandoval, Patricia. *Sentimientos religiosos en Desolación*. Revista Signos 1997, 30(41-42), 89-99

Zaldivar, María Inés. *GABRIELA MISTRAL Y SUS “LOCAS MUJERES” DEL SIGLO VEINTE*. En Taller de letras N° 38, 165-180, 2006.

