

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

**LA PROSA POÉTICA DE GABRIELA MISTRAL:
IDENTIDAD Y DISCURSO**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA CON
MENCION EN LITERATURA CHILENA E HISPANOAMERICANA.

Autora:

OLGA ELISA GRANDÓN LAGUNAS

PROFESORA GUÍA:

DRA. KEMY OYARZÚN

SANTIAGO, CHILE, AGOSTO DE 2004

A MIS AMIGAS Y AMIGOS

AGRADECIMIENTOS

A la paciencia de quienes cooperaron con ánimo y apoyo, sea intelectual, emocional o material, para la motivación y maduración de este trabajo:

Mis amigas profesoras, Patricia Ávila, Rosa Soto, María Eugenia Escobar (Q.E.P.D.), Patricia Pinto e Ivette Malverde (Q.E.P.D.); la profesora guía, Dra. Kemy Oyarzún; los escritores penquistas, Ítalo Nocetti y Alexis Figueroa; mis padres y mi hermano, Clementina Lagunas, Gilberto Grandón y Héctor Grandón; los profesores, Dr. Grínor Rojo de la Rosa, Mauricio Ostria y Dieter Oelker, y Guillermina Cáceres por su primer impulso para postular al Doctorado en Literatura en la Universidad de Chile.

El escritor cuyo fin no sea de provecho para sus semejantes, les hará un bien con tirar su pluma al fuego

Juan Montalvo.

Introducción: El estado de la cuestión

En sus inicios, la crítica a la obra de Gabriela Mistral¹ fue de desfavorable cariz. Insuficientemente apreciada, los exponentes en Chile de una crítica *masculista* y oficialista (Oyarzún, 1998), tales como Omer Emeth, Raúl Silva Castro, Hernán Díaz Arrieta y Pedro Nolasco Préndez, con ligeras variantes, condenaban su producción literaria. Por ejemplo, Omer Emeth afirma:

Gabriela Mistral, a menudo, escribe mal. Llamo yo escribir mal al escribir oscuramente [...] otro defecto es a la vez, de fondo y forma: el prosaísmo (accidental, es cierto) de algunas composiciones pedagógicas [...] y también cierta uniformidad... (Emeth, citado por Nómez, 1998: 14).

Obviamente, esta inicial incompreensión de la obra de Gabriela Mistral responde a las expectativas de la poesía por parte del lector crítico literario de las primeras décadas del siglo XX, vinculándose este problema de recepción tanto con la apropiación singular que hace Mistral de la prosa poética, como con su especial inserción dentro del período inmediatamente posterior al modernismo literario, inserción que se exhibe con los rasgos propios de una discursividad *femenil* muy cercana a lo que fue la escritura de mujeres de comienzos del siglo XX.

Posteriormente, esa misma crítica revaloró su obra, aunque privilegiando una lectura al servicio de criterios *masculistas* que dan origen a la leyenda *melodramática* (Oyarzún, 1998) de la mujer desgraciada en su vida amorosa, inocente y pobre maestra rural, madre frustrada, “Santa Gabriela”. Estos mitos se mantienen hasta hoy, y valga el ejemplo, expresándose en aspectos como el homenaje a la escritora incluido en la obra "Mamalluca", que lanzó recientemente el conjunto musical Los Jaivas, donde el estribillo "Reina de Chile" es por sí

¹ La escritora chilena, Gabriela Mistral (1889- 1957) es el seudónimo de Lucila Godoy Alcayaga, célebre por haber recibido el Premio Nobel de Literatura en 1945, principalmente por su obra lírica. Pero su prosa poética, periodística y epistolar, más algunos cuentos, abarcan ya más de treinta libros publicados, siendo la mayoría de esta obra compilada póstumamente.

mismo decidor. Justamente, esta tónica fue explotada en la década del cuarenta y cincuenta por una "crítica clásica" sobre Gabriela Mistral, que se propuso la épica tarea de construir su figura, pensada a partir de sus primeros poemas. Así, una maternidad universal y una enorme capacidad para amar y sufrir son elementos constituyentes de esta imagen y mito, difundido al mundo entero. *Santa Gabriela Mistral; ensayos* de Benjamín Carrión (1956) y *Gabriela Mistral íntima* de Ciro Alegría constituyen ejemplos del enfoque crítico referido. Sin embargo, hay también aportes contemporáneos a los anteriores, que se alejan bastante de esta relación, siendo el más revelador -en el marco de mi perspectiva teórica- el ensayo de María Carolina Geel, titulado "Gabriela Mistral", incluido en su libro *Siete escritoras chilenas* (Santiago: Rapa Nui, 1953). Respecto a este ensayo Ivette Malverde sostiene:

Desde su peculiar punto de vista Geel analiza lúcidamente las temáticas de la poesía mistraliana, exhibiéndolas en su singularidad. Según ella, Mistral canta con palabra límite, y gracias a la muerte del amado [...] Además, la pasión concupiscente del discurso muestra al hijo que fue posible como un espanto (Malverde, 1998:112).

Un poco más tarde y principalmente en la década del 60, paralelos a la temática biográfica, se desarrollaron estudios más próximos y centrados en los textos literarios, como lo es la obra de Gastón Von Dem Bussche, *Visión de una poesía* (1957), presentándose dentro de esta tendencia una línea de estudios que envía directamente a lo existencial y a lo religioso, analizando Jaime Concha y Dieter Oelker estos temas con rigurosidad. El primero ha estudiado los orígenes de la poética mistraliana en el dolor humano y su evolución; el segundo, interpreta la dualidad existencia-eternidad como fuente de la angustia y el sentir doloroso que está presente a lo largo de toda esta obra generada por una conciencia de finitud y una voluntad de infinito².

² Me refiero a los estudios mistralianos de Jaime Concha desde la década de los 60, que culminaron con su obra *Gabriela Mistral* (Madrid: Júcar, 1987). Y a los estudios de Dieter Oelker, publicados en la revista *Atenea*, específicamente:

- *Aproximaciones a tres poemas de Gabriela Mistral*. En: *Atenea* 413. Universidad de Concepción, Chile Año XLIII, tomo CLXIII, julio-septiembre de 1966: 159-173.

A partir de 1977, se desarrolla una efervescencia de la crítica biográfica mistraliana³, amparada casi con exclusividad por la Editorial Andrés Bello. Comparto con Soledad Bianchi

-*La actitud mítica, poético-religiosa, en las "Historias de Loca" de Gabriela Mistral.* En: *Atenea* 421-422. Universidad de Concepción, Chile. año XLV, tomo CLXX, julio-diciembre de 1968: 79-123.

-Lectura intertextual de dos poemas de Tala. En: *Gabriela Mistral: Nuevas visiones*, Anejo 13, *Estudios Filológicos*, 1989. pp. 131-144.

³Entre los textos críticos que tratan y antologan tanto la prosa como la poesía de Gabriela Mistral, con una perspectiva fundamentalmente biográfica, esta tesis dialoga fundamentalmente con los siguientes:

Ladrón de Guevara, Matilde. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica.* Santiago: Imprenta Central de Talleres del Servicio Nacional de Salud, 1975.

Mistral, Gabriela. *Cartas de amor de Gabriela Mistral.* Introducción, recopilación, iconografía y notas de Sergio Fernández Larraín. Santiago: Andrés Bello, 1978.

La desterrada en su patria. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. 2 Vol. Santiago: Nascimento, 1977.

Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1978.

Gabriela piensa en... Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1978.

Grandeza de los oficios. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1979.

Magisterio y niño. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1979.

Elogio de las cosas de la tierra. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1979.

sus sospechas sobre el origen de esta preocupación repentina, en el sentido de que “este súbito interés oficialista” quiso opacar la figura de Neruda dentro de las letras chilenas “porque el oficialismo es incapaz de comprender que estos escritores no se oponen” (Bianchi, 1990: 186), pudiéndose señalar –y conforme las circunstancias sociopolíticas del país-, el evidente interés del “oficialismo” antedicho en tal operación.

Ya en los ochenta, se presenta un conjunto de estudios que han sido llamados “la nueva crítica mistraliana”, siendo gran parte de éstos el material en que se funda esta tesis. Ellos constituyen el punto de partida de un florecimiento que los estudios de Mistral han experimentado desde esos años. Uno de los temas rescatados por esta nueva crítica es el del cuerpo y su real valor en su obra poética. Jorge Guzmán y Mario Rodríguez abordan esta problemática con efectos profundamente desmitificadores en relación con lo establecido por “la vieja crítica”⁴. Así, Mario Rodríguez sostiene que poemas como “La ley del tesoro”, “La

Recados para América. Textos de Gabriela Mistral. Selección y prólogo de Mario Céspedes. Santiago: Co-edición Revista Pluma y Pincel, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, 1978.

Prosa religiosa de Gabriela Mistral. Introducción, recopilación y notas de Luis Vargas Saavedra. Santiago: Andrés Bello, 1978.

Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral. Compilación y prólogo de Jaime Quezada. Santiago: División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Fondo de Cultura Económica, 1997.

Vargas Saavedra, Luis. *El otro suicida de Gabriela Mistral.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985.

⁴ Me refiero a los siguientes estudios:

Rodríguez, Mario. *El lenguaje del cuerpo en la poesía de la Mistral.* En: *Revista Chilena de Literatura* 23, 1984: 115-128.

Guzmán, Jorge. *Gabriela Mistral “por hambre de su carne”.* En: Jorge Guzmán *Diferencias Latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig).* Santiago: Edic. del Centro

copa", "La gracia", o "La rosa" se están refiriendo a la pérdida de la virginidad y la inocencia sexual; a su vez, Jorge Guzmán estudia el drama simbólico entre un hombre y una mujer con todos sus aspectos -en los ámbitos del cuerpo, de la sexualidad, del erotismo y de la poética-, y su explicación en el contexto de la cultura latinoamericana. Al respecto, hago notar que en la década de los 90, la crítica feminista también rescata esta propuesta temática, tal como se observa, por ejemplo, en el estudio de Alberto Sandoval titulado, "Hacia una lectura del cuerpo de mujer", incluido en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral* (1990). Este artículo aborda el tema de la maternidad transgresora en Gabriela Mistral, a través del goce del cuerpo femenino, sosteniendo un componente lésbico en su percepción de la sexualidad.

Es específicamente en el año 1987, a raíz de la realización en Chile del primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana, cuando se hace notorio el reclamo de las escritoras participantes por una relectura de la obra literaria femenina chilena, en especial la de Gabriela Mistral, en declarada ruptura con las perspectivas patriarcales hegemónicas hasta entonces, siendo una muestra de esta crítica rupturista la que se observa en los capítulos recogidos en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Por estos años, variados encuentros y publicaciones de crítica mistraliana se enmarcan en un intento transgresor de los enfoques privilegiados fundamentalmente por la crítica biográfica. Las publicaciones más destacadas en este sentido son: *Re-leer hoy a Gabriela Mistral* (1997) y la edición de la revista *Nomadías N°3* (1998), citadas en la bibliografía.

También corresponden a este período los estudios de Mauricio Ostria, Patricia Pinto e Ivette Malverde. El primero se centra en el problema del mestizaje latinoamericano⁵, mientras que

de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1985. pp. 11-77.

⁵A modo de ejemplo, tres artículos de Mauricio Ostria:

- "*Un ala color fuego y otra color ceniza*": *Sobre el dualismo en el discurso poético mistraliano*. En: *Acta Literaria* 14. Universidad de Concepción, Chile, 1989: 87-94.

- *Gabriela Mistral y César Vallejo: la americanidad como desgarramiento*. En: *Revista Chilena de Literatura* 42, 1993: 193-249.

Pinto y Malverde, adoptan plenamente la crítica literaria feminista en la constitución de una nueva mirada sobre la obra mistraliana. Una muestra representativa de la crítica iniciada por ellos, se publica en *Acta Literaria* N° 14, a raíz del Seminario de celebración del centenario del nacimiento de la poeta, realizado por la Universidad de Concepción, Chile, en agosto de 1989, citándose su pertinentes aportes en la bibliografía.

Finalmente, adentrados ya los noventa, se asiste a una nueva eclosión de estudios mistralianos que no excluyen del todo las tendencias biográficas hasta hoy presentes respecto al estudio de su obra (por ejemplo, el libro de Volodia Teitelboim, *Gabriela Mistral pública y secreta*, 1991 y 1996), pero abordan esta obra con una variadísima riqueza teórica. En este período, cobran especial relevancia la publicación de *Gabriela Mistral a 50 años del Nobel. Coloquio Internacional de Escritores y Académicos* (Ministerio de Educación y Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997) el libro de Grínor Rojo, *Dirán que está en la Gloria... (Mistral)* (1997) y el de Ana María Cuneo, *Para leer a Gabriela Mistral* (1998), centrado en un análisis exhaustivo de la poética mistraliana. Además, Patricia Pinto y Benjamín Rojas retoman la publicación de sus estudios mistralianos en el segundo volumen de su obra conjunta, *Escritoras chilenas. Críticas literarias (estudios, antología y bibliografía)* (1998). A esto se agrega –precisamente en esos años– una copiosa publicación de antologías y selecciones de obras mistralianas; lo que junto a la aparición de *Antología Mayor* (1992) de la poeta, constituyen un fructuoso y variado panorama editorial, culturalmente enriquecido con abundante material crítico de intelectuales como Fernando Alegría, Magda Arce y Alfonso Calderón.

Estas últimas publicaciones abundan en análisis relacionados con el discurso doble en la obra mistraliana; esto es, un discurso que, simultáneamente, conserva y transgrede la ideología patriarcal a través de la multiplicidad de identidades en las figuras femeninas, tal como se percibe en los trabajos de Kemy Oyarzún, Eliana Ortega, Adriana Valdés, Grínor Rojo, Naín Nómez, Raquel Olea, Jorge Guzmán y Patricio Marchant, entre los más destacados, siendo justamente este último, quien inaugura críticamente, la perspectiva psicoanalítica y

- *América indígena en la obra de Gabriela Mistral*. En: *Formaciones Sociales e identidades culturales en la literatura hispanoamericana. Ensayos en honor de Juan Armando Epple*. Rosamel S. Benavides Ed. Valdivia, Chile: Ediciones Barba de Palo, 1997. pp. 179-192.

deconstructiva en los estudios mistralianos con su obra cúlmine *Sobre árboles y madres* (1984)⁶.

Con estos antecedentes, lo mío es enfatizar que el tema de la coexistencia entre lo matrocéntrico y lo patriarcal en la obra de Mistral está presente en la mayoría de los estudios anteriormente citados, consistiendo mi aporte específico en el estudio de esta coexistencia y su problemática dentro de la prosa poética, desde un enfoque inserto, a su vez, en la crítica literaria feminista. Así, y atendiendo a lo expuesto, señalo que la selección de mi *corpus* en relación al presente trabajo, tiene motivo y raíz en que poco se ha escrito sobre tal prosa, a la que considero una riquísima fuente de investigación en tanto la propuesta anterior. Es decidior señalar, respecto a la escasez de lecturas sobre la prosa, la bibliografía crítica *Gabriela Mistral ante la Crítica: Bibliografía Anotada* de Patricia Rubio, ya que en ella, fuera de algunos artículos en revistas literarias, se destacan más las críticas sobre sus artículos, ensayos y cartas, que sobre sus “*Recados*”, “*Motivos*” y *materias*, títulos todos que suelen inaugurar lo que en adelante llamaré su prosa poética, tema en que, sin embargo, destacan las reflexiones y estudios de Juan Loveluck y de Enrique Valdés, en los que se trabaja la influencia de José Martí en la prosa de la autora⁷.

⁶ Con anterioridad a la publicación del libro, hay un artículo de Patricio Marchant que anticipa la hipótesis principal en su abordamiento psicoanalítico de la obra mistraliana, siendo éste:

-*El árbol como “madre arcaica” en la poesía de Gabriela Mistral*. En: *Acta Literaria* 7, Universidad de Concepción, 1982: 63-73.

⁷ Me refiero a los siguientes artículos:

Loveluck, Juan. *Estirpe Martiana de la Prosa de Gabriela Mistral*. En: Humberto Díaz Casanueva y otros. *Gabriela Mistral*. Introducción de Mirella Servodidio y Marcelo Coddou. Xalapa, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1980. pp. 122-129.

Valdés, Enrique. *Resonancias Martianas en la prosa de Gabriela Mistral*. En: *Mapocho* 39, I Semestre de 1996. pp. 91-101.

En síntesis, mi trabajo crítico ha de situarse en el contexto del avance y el giro de la lectura crítica de la obra mistraliana desde un enfoque feminista, basándome en los estudios sobre el tema escritos por Kemy Oyarzún, Ana Pizarro, Eliana Ortega y Soledad Bianchi, citados en la bibliografía, junto a los aportes de Grínor Rojo y de Jorge Guzmán, antes también señalados.

Volviendo a mi tema, para esta tesis, pongo especial atención en los artículos y narraciones que Gabriela Mistral titula Recados, Motivos, Elogios, Materias, Siluetas, Retratos, Oraciones o Letanías, Estampas y Croquis, ya que en gran proporción pueden ser incluidos dentro del género prosa poética.

El *corpus* en sí está constituido por la sección titulada “Prosa” del poemario *Desolación*; por *Prosa de Gabriela Mistral* (1998), antología de Alfonso Calderón, en particular la Sección II del Libro, titulada *Materias*, a la que he agregado los “Elogios” “de la Arena” y “de las Maderas” compilados en *Antología Mayor* (1992). Además incluyo los *Motivos de San Francisco* y los siguientes textos, citados en su mayoría de publicaciones póstumas, aunque indico su fecha originaria de publicación entre paréntesis: “A la mujer mexicana (1923)”, “Silueta de la india mexicana” (1923), “Don Vasco de Quiroga” (1923), “El órgano” (1923), “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz” (1923), “Gabriela piensa en la madre ausente” (1923), “Imagen de la Tierra” (1924), “El pueblo araucano” (1932), “Fray Bartolomé” (1932), “Pequeño mapa audible de Chile” (1934), “Recado sobre el Quetzalcóatl” (1936), “Recado sobre los Tlállocs” (1936), “Recado sobre la máquina” (1936), “La madre: obra maestra” (1940), “Comento a *Ternura*” (1942) y “Recado sobre Michoacán” (1944).

Con todo y si bien importante, parte de la obra de Gabriela Mistral puede ser enmarcada en la prosa y específicamente en la prosa poética, se hace necesario un criterio de distinción analítica que permita brindar los rasgos y características específicas de la producción acotada, lo que intentaré en este trabajo.

Así y en lo particular, la hipótesis que planteo en mi tesis referida a la problemática sobre escritura e identidad en Gabriela Mistral consiste en que las representaciones de la mujer o *femeniles*⁸ inscritas en sus textos de prosa poética -y especialmente, en aquéllos que forman el *corpus* de este estudio- presentan un deslizamiento sexo-genérico de la escritura y de la

⁸Grínor Rojo y Eliana Ortega usan el término en sus últimos estudios, para contrastarlo con “femenino”, de connotación patriarcal. También Mistral suele usarlo en artículos como “La enseñanza una de las más altas poesías”.

constitución de la subjetividad, contradictorio y perturbador, siendo estas características, las propias de una escritura en tensión que contiene una relación triangular centrada en la madre frente a un *padre (nombre del padre)* ausente, relación que sería en rigor un modo distinto de la constitución edípica. La estructuración edípica, aunque correspondientemente descrita en la psicoanalítica freudiana tradicional, es posible de reelaborar, especialmente a través de relecturas basadas en cierta crítica literaria feminista, de acuerdo a las cuales se puede afirmar que la producción de experiencias de escritura en Mistral expresan y contienen una subjetividad en resistencia al poder patriarcal, que superaría los límites de lo *edípico*⁹, los del concepto de sujeto idéntico a sí mismo, y aquellos del discurso *falocéntrico*. Postulo que esta prosa en estudio es decisiva para comprender los aspectos antedichos de la producción mistraliana, en la medida en que su forma híbrida como género literario, permite una mayor libertad de expresión a un proceso de escritura e identidad, que podemos catalogar de plural y en desplazamiento, tomando este último término en el sentido de “viraje de la significación que la metonimia demuestra y que desde su aparición en Freud, se presenta como el medio del inconsciente más apropiado para burlar la censura” (Lacan, 1981: 196). Y así, la misma expresión (plano de lo formal) de los textos posee tensiones que, desde la perspectiva del lenguaje, también comprometen conflictivamente las dimensiones estilísticas y retóricas del discurso, tanto en su aspecto manifiesto como latente, tornándolo ambivalente.

Destaco en seguida el espacio de acción de los conceptos de “deslizamiento” y “tensión” ya mencionados, en su carácter dinámico, esto es, de movimiento, atendiendo a sus fuentes de significación tanto desde el *canon* lexicográfico (*Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, 1992), como desde el psicoanálisis (Lacan). Así, en el primer referente sobre

⁹ Me refiero con "Complejo de Edipo" a una hipótesis central a la doctrina psicoanalítica de Freud, que dice que entre los dos y los seis años el niño varón experimenta un intenso amor hacia la madre y, consiguientemente, rivalidad y odio hacia el padre. Una vez que el niño, por miedo a la castración, se identifica con el padre, estos sentimientos desaparecen. La prohibición del incesto se interioriza como superyó, representación psíquica de la autoridad, y la sexualidad entra en un período de latencia hasta la pubertad. Con respecto a este complejo, es en tanto que no lo posee que la niña va a ser introducida en esta simbólica, es en tanto que ella faliciza (tener o no) la situación, que ella entra el Complejo de Edipo (Laplanche y Pontalis, 1981: 61 y ss.). Agrego más sobre el tema en el marco teórico.

“deslizamiento”, rescato las acepciones de “escaparse, evadirse” y de “moverse o esconderse cautelosamente”; en el segundo, citando a “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón” (1981) de Lacan, se confronta:

*De donde puede decirse que es en la cadena del significante donde el sentido **insiste**, pero que ninguno de los elementos de la cadena **consiste** en la significación de la que es capaz en el momento mismo. La noción de un deslizamiento incesante del significado bajo el significante se impone pues... (Lacan, 1981: 188).*

A su vez, “tensión”, según el *Diccionario de la Lengua Española* antes citado, significa “estado de un cuerpo, estirado por fuerzas que lo atraen” y relacionando este concepto cotidiano con el estudio de Lacan recién citado, destaco su afirmación acerca de que “si los psicoanalistas se vieron exclusivamente fascinados por las significaciones detectadas en el inconsciente, es porque sacaban su atractivo más secreto de la dialéctica que parecía serles inmanente” (Lacan, 1981: 198.) Así, tensión se entiende como estado de un “cuerpo”, entregado al movimiento de fuerzas de distinto signo que operan en él o sobre él, distanciando, poniendo en juego sus polos.

Por último, destaco el sentido de desplazamiento relacionado con la “significación muy otra cosa” -respecto de la lengua- “que lo que ella dice”, citando a Lacan:

Pero todo ese significante, se dirá, no puede operar, sino estando presente en el sujeto. A esto doy ciertamente satisfacción suponiendo que ha pasado a nivel del significado. Porque lo que importa no es que el sujeto oculte poco o mucho de ello [...] Lo que descubre esta estructura de la cadena significante es la posibilidad que tengo, justamente en la medida en que su lengua me es común con otros sujetos, es decir que esa lengua existe, de utilizarla para significar muy otra cosa que lo que ella dice (Lacan, 1981: 190).

Con respecto toda esta conceptualización, Jane Flax acota desde la teoría feminista, “la aplicación de la teoría psicoanalítica al proceso y el contenido de la teorización puede revelar actos femeninos de represión y desplazamiento” (Flax, 1995: 369).

Finalmente, partiendo del presupuesto de que en toda aproximación analítica a un texto están presentes las convicciones, los prejuicios y las premisas del analista, esto es, su propia visión de mundo, mis preferencias sobre estos temas son producto de mi personal visión e ideología, en las que al menos destaco tres elementos pertinentes a mi elección y tratamiento de la obra escogida, mi adhesión a un feminismo arraigado en opciones políticas del ala izquierdista

dentro del abanico partidista de mi país; mi ubicación en los márgenes de la metrópoli santiaguina, que tiene que ver con cierta familiaridad con temas de cultura popular suburbana y semirrural, incluso, regionalista (más sureña); y, finalmente, mi vocación docente (que comparto con Mistral), la que me impulsa a transmitir el conocimiento y cultura por los medios más democráticos y vitales posibles a una juventud adolescente, con la que he trabajado en los niveles primarios y secundarios de la Educación Pública de Chile, durante varios años.

Capítulo 1: Marco teórico-metodológico

Si bien abundante literatura mistraliana puede ser incluida dentro del género prosa poética (*Recados contando a Chile, Motivos de San Francisco* y el recuento del *corpus* mencionado en la introducción), no toda su prosa obedece a las características de ésta, puesto que muchos de estos textos corresponden a otras formas genéricas, tales como la carta, el artículo o la oración religiosa. Caracterizaré, entonces, los rasgos más reiterativos de esta prosa poética, desde ya señalando la maternidad como su tema dominante. Correspondientemente, he seleccionado algunos de los textos más representativos de este género en Gabriela Mistral, los que ya fueron nombrados en la introducción.

En mi relectura analizaré, con las perspectivas teórico-metodológicas explicadas en el presente capítulo, las representaciones que, por una parte, plasmarían el modelo de mujer patriarcal y, por otra, expresarían la imagen alterna de mujer presentada, y que surge apoyada en un matrocentrismo en tensión con el modelo patriarcal en cuestión.

De acuerdo a esto, en esta tesis, trabajaré con las siguientes perspectivas teórico-metodológicas:

1. Análisis a partir de una concepción de texto y de discurso.
2. Análisis a partir de las características de la prosa poética en tanto género del discurso.
3. Análisis a partir de las perspectivas feministas sobre la escritura de la mujer. Estas perspectivas están entroncadas, generalmente, con la exploración teórica respecto de la constitución y condiciones de la subjetividad; tal como explica Jane Flax en *Psicoanálisis y feminismo* : “He sostenido que el psicoanálisis y las teorías feminista y posmoderna tienen mucho que enseñarnos acerca del carácter y la importancia de sus objetos de investigación particulares: género, conocimiento, yo, poder y justicia” (Flax, 1995: 366).

En referencia al primer punto, procedo a especificar sus posibilidades a partir de un examen del estado de la cuestión, iniciando esta discusión con los conceptos de texto y de discurso comentados en el estudio de Grínor Rojo *Diez tesis sobre la crítica* (2001), donde se plantea

la necesidad de hablar de ellos como “medida temporalmente útil” (Rojo, 2001: 18). Para evitar confusiones terminológicas, se habla de texto y discurso en la crítica literaria actual, según este estudio, en las siguientes condiciones:

Texto cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra a la totalidad significativa que deseamos comunicar, cualquiera sea la indumentaria semiótica que el mismo adopte [...] y discurso/s para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por eso mismo, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto... (Rojo, 2001:23).

Claro es que esta conclusión conlleva toda una tradición de discusión crítica, que se remonta a las investigaciones lingüísticas iniciadas por Charles S. Peirce en el siglo XIX y se continúan hasta hoy en las áreas semántica y pragmática de los estudios lingüísticos y literarios. Entre éstos, se destacan autores como: Èmil Benveniste, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Umberto Eco, Mijaíl Bajtín, Van Dijk, Paul de Man, Gilles Deleuze. Sin embargo, al utilizar algunos de ellos en el desarrollo de esta investigación, he preferido explicar su aporte en la medida en que vayan siendo integrados en mi análisis de la prosa poética mistraliana.

A partir de Èmil Benveniste, se entiende el discurso como puesta en práctica del lenguaje y concreción de la enunciación de un locutor que requiere un interlocutor, entendiendo la enunciación como “la puesta en funcionamiento de la lengua a través de un acto individual de utilización” (Benveniste, 1970: 12). Estos conceptos son puntos de inicio de la discusión que desarrollan los autores antes citados. Así, por ejemplo, texto para Roland Barthes es un “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987: 69) reafirma la propuesta sobre la diversidad de discursos que habitan un texto, que es lo que realmente ocurre –y lo hago notar- en la prosa poética mistraliana. Pero, como ha planteado Van Dijk:

...hay que subrayar que una diferenciación empírica de los tipos de texto por parte del hablante, y por ello también una tipología teórica de los textos, no solo se basan en las superestructuras, sino también en el contenido, es decir, en la macroestructura, en las estructuras estilísticas y retóricas, en funciones pragmáticas y funciones sociales. Una tipología textual sería solo puede pasar al orden del día después de otras investigaciones sociológico textuales (Van Dijk, 1999: 166).

Para este autor, el discurso tiene un “significado primario extendido”, el de un “evento comunicativo”, y otro, “primario restringido”, para referirse al “producto logrado o en

desarrollo del acto comunicativo, su resultado escrito o auditivo”. Y agrega que, en este último sentido, “abstraemos la dimensión verbal del acto comunicativo [...] y nos referimos a ella como *conversación o texto*” (Van Dijk, 1999: 246-247). Este planteamiento es un complemento al concepto enunciado al comienzo de esta discusión, y como tal permite analizar las dimensiones estilísticas y retóricas de los discursos, pues para Van Dijk, “además de los estudios lingüísticos (gramaticales) del discurso, podemos encontrar estudios pragmáticos de los actos (de habla), análisis conversacional, estilística, retórica o el estudio sociolingüístico” como “estrategias del texto y la conversación” (Van Dijk, 1999: 252). Entonces, entenderé estilo como “el conjunto específico de las elecciones que se efectúan entre las posibles estructuras de la forma sintáctica en un discurso [...] Combinado con las variaciones léxicas en la elección de las palabras” (Van Dijk, 1999:257). En cuanto a la dimensión retórica, Van Dijk comparte la tradicional definición del “sistema de figuras retóricas especiales que tienen funciones persuasivas especiales en varios niveles estructurales del discurso” (Van Dijk, 1999:340). Definir estas dimensiones del discurso me permite esclarecer sus propiedades para utilizarlas en el análisis de la prosa poética, y aún más, es este intento de caracterización discursiva lo que me posibilita derivar en un análisis retórico de los textos de mi *corpus* de estudio, teniendo en cuenta la postura de Paul de Man, quien defiende la función retórica del lenguaje, basada en tropos y figuras como la más importante para definir la literariedad o literaturidad, esto es, lo que hace de una obra dada una obra literaria. Él afirma en este sentido que los lenguajes literarios se caracterizan por un “surplus retórico” (De Man, 1990). Esto significa que “la literatura no es el único lenguaje retórico que existe en el mundo, [...] pero es, sí, el más retórico de todos” (Rojo, 2001: 13). Esta función retórica es, entonces, el rasgo dominante de literariedad de un texto, señalado más específicamente como “aquel rasgo que con más firme regularidad se repite entre los textos a los cuales *la experiencia de los lectores* identifica como literarios: el componente retórico” (Rojo, 2001: 15).

Para De Man, en nuestra época, hay un replanteamiento de la retórica centrado en el análisis de medios artísticos del discurso, con las limitaciones que implica “la imposibilidad de distinguir entre las estructuras retóricas y literales”, de tal manera que solo se revela la “ambigüedad del significado” (De Man, 1990), siendo ésta la tarea deconstructiva que emprendo al abordar los textos seleccionados.

Así, para realizar este análisis, me apoyo en estudiosos que en las tres últimas décadas se han catalogado de “neorretóricos”, por cuanto sus estudios consisten en un replanteamiento de la retórica clásica desde enfoques actualizados en los estudios literarios. Consecuentemente, he seleccionado como manuales para el estudio retórico del discurso mistraliano a dos autores: Heinrich Lausberg, mediante dos textos: *Manual de retórica literaria* (1980) y *Elementos de retórica literaria* (1975), y Tzvetan Todorov, mediante el estudio de tropos y figuras en su texto *Literatura y Significación* (1974), destacando que para este autor una expresión se convierte en figura en el momento en que la describimos y en cuanto constituye “una desviación de una cierta regla del lenguaje implícita o explícita” (Todorov, 1974: 12). Respecto a esta aplicación, cabe reparar en que muy lejos de asociar la retórica con una mera técnica discursiva asociada a las figuras y tropos, afirmo con los neorretóricos arriba citados, que se trata de un aspecto esencial de todo comportamiento razonable; la función retórica, entonces, se da con igual amplitud en todo discurso lingüístico, y su ubicuidad es ilimitada. Todo discurso se erige como espacio de credibilidad y eficacia en virtud del elemento retórico que lo sustenta, apareciendo la misma como el soporte de toda comunicación exitosa. Por tanto, resulta un reduccionismo pensar la retórica solo en términos de discurso poético-literario, simbólico, ficcional, connotativo. También resulta confuso asociarla a enmascaramiento, distorsión, encubrimiento discursivo, ya que en tanto lo expuesto, la dimensión retórica aparece como la que vertebra y soporta todo discurso (Rojo, 2001: 9-21).

He anotado el análisis a partir de las características de la prosa poética en tanto género del discurso, como una segunda vía de acceso metodológico a mi objeto de estudio. Para esto, parto de la consideración sobre la disolución de las fronteras artísticas que separan arbitrariamente los géneros literarios convirtiéndolos en compartimentos estancos sin nexos de solidaridad recíproca ni vasos comunicantes. Precisamente, esta consideración la encontramos en Gabriela Mistral: “Por otra parte, yo no creo en los géneros según la retórica, divididos por paredes de cemento. Hay fugas de un género a otro” (Mistral, 1992, T.II: 348), y es lo que posibilita un territorio simbólico de creación en el que coexisten la poesía (sea ésta lírica, épica, trágica o dramática), el ensayo (sea político, literario o histórico) y la narrativa (trátese de la novela, el cuento o el relato corto). Es más, los géneros, que llamaré en adelante discursivos, siguiendo el planteamiento más abarcador de Mijaíl Bajtín, provienen precisamente de las zonas de intersección de los rasgos reconocibles en ellos, siendo esto lo que demostraré para el caso de la prosa poética.

Explico a continuación el aporte de Bajtín en lo que respecta a su concepto de género discursivo:

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, compositivos y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables (Bajtín, 1989: 252).

Bajtín distingue entre géneros discursivos primarios y secundarios: los segundos surgirían de condiciones de comunicación cultural más complejas; aunque para desarrollarse, deben absorber muchos discursos primarios surgidos desde la comunicación inmediata. Para Bajtín, "los estilos lingüísticos o funcionales no son sino estilos genéricos de determinadas esferas de la comunicación humana", siendo los dos "tipos textuales" primordialmente existentes, "el epopéyico y el lírico" (Bajtín, 1989: 252).

Ahora, considerando que no todos los "tipos textuales" son, en propiedad, clases genéricas, comparto con el crítico literario, Leonidas Morales, la siguiente reflexión:

La teoría contemporánea de los géneros discursivos, y estoy pensando en Todorov, Genette, Schaeffer, insiste una y otra vez, y con razón, en que los géneros, tanto literarios como no literarios, en cuanto clases de discursos se definen por su historicidad [...] El que las propiedades que delimitan y constituyen a un género sean históricas, explica las contingencias a las que ellas están expuestas. [...] Pero la historicidad está presente al mismo tiempo en el modo de la existencia social de los géneros. Estos nunca tienen una existencia de mónada, sino que funcionan siempre en el interior de una institución que los regula, que dice, por ejemplo, cuáles son "literarios" y cuáles no, y que los jerarquiza confiriéndoles a unos posiciones estelares, mientras mantiene al resto en posiciones de trasfondo... (Morales, 2001:22-23).

En consecuencia, y aplicando los elementos de la discusión anterior, hago uso de una concepción amplia de prosa poética como un género en el espectro poético situado entre el verso libre y la prosa, que se distingue por características líricas como el ritmo, auditivo y sintáctico, la repetición y la sostenida intensidad y compresión de las ideas, no sujeta a la medida del verso. Esta concepción es una síntesis, apoyada en los siguientes estudios: *Los géneros literarios: Sistema e historia* de Antonio García y Javier Huerta; *Estética de la creación verbal* y *Problemas de la poética de Dostoievski* de Mijaíl Bajtín; *El poema en prosa en hispanoamérica* de Jesse Fernández; *El arco y la Lira: El poema, la revelación*

poética, poesía e historia de Octavio Paz *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard y *El Poema en prosa en España. Estudio crítico y Antología* de Guillermo Díaz Plaja; todos estos textos están comentados durante el transcurso de esta investigación, especialmente, en el segundo capítulo.

Por el momento, y conforme esta etapa de mis proposiciones, me limito a adelantar algunos aportes teóricos de Octavio Paz. Y es que la prosa poética de Gabriela Mistral evidencia todos los procedimientos cultivados en su poesía, aproximándose mucho al tipo de literatura con que Octavio Paz caracteriza principalmente a la poesía romántica y moderna, defendiendo la tesis de que en ellas, "la vuelta a las formas libres, fundadas en el golpe rítmico de sus acentos, se dio al mismo tiempo que el retorno a la imagen" (Paz, 1983: 88). Paz explica los conceptos de ritmo e imagen en *El Arco y la Lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia* (1983), planteando que "el ritmo es algo más que medida: es imagen, música, respiración, silencio, color y sentido indisolubles e inseparables" (Paz, 1983: 71). El ritmo, entonces, es el elemento distintivo de la poesía con relación a la prosa, pues, según Paz, "la unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo" (Paz, 1983: 72).

Así concebida, la prosa poética mistraliana, es también poesía, pues el ritmo e imagen son elementos absolutamente reconocibles en ella. Para Paz, "designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema [...] y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc." (Paz, 1983: 73). Todos estos recursos son recurrentes en la prosa poética que motiva este estudio.

Finalmente, otro rasgo diferencial de la prosa poética mistraliana respecto otros géneros discursivos es su calidad de lengua menor o literatura menor, en términos deleuzianos que privilegian tres características, desarrolladas por el texto *Kafka: Por una literatura menor* (1983) de Deleuze y Guattari:

- 1) Es literatura que hace una minoría de poder dentro de una lengua dominante, por ejemplo, literatura mapuche escrita en castellano, lo que la caracteriza por propiedades que no son propiamente las de la lengua dominadora; esto, para Deleuze y Guattari, se traduce en un "alto coeficiente de desterritorialidad".

2) Todos estos textos serían inmediatamente políticos, ya que al ser expresión de un individuo en minoría de poder, toda expresión suya afecta al grupo minoritario, pues en esos grupos es precisamente donde los problemas del individuo se perciben como colectivos.

3) Entonces y en gracia de todas las razones anteriormente expuestas, se podría afirmar que esta literatura es revolucionaria con relación a la literatura dominante (mayor) (Deleuze y Guattari, 1983).

De este modo, la utilización de estos géneros produciría y produce una escritura entre los límites y los desbordes del *canon* (Mignolo, 1998) dominante en la literatura de los años veinte, caracterizado en Chile por la asunción del Modernismo como movimiento literario. Con respecto a esto último, Walter Mignolo destaca dos premisas interrelacionadas en la formación del *canon*:

1. Lo que se puede llamar un “horizonte de expectativas” que para este autor significa que "una de sus funciones principales [...] es asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una comunidad de creyentes. Por lo tanto, la comunidad se sitúa a sí misma en relación con una tradición, se adapta al presente y se proyecta al futuro" (Mignolo, 1998: 237).

2. Lo que señala al decir que "es esencial distinguir entre los aspectos vocacionales y los epistémicos (o disciplinarios) de la formación del *canon*" (*Ibid.*: 237). En cuanto a los aspectos vocacionales, este autor propone revalorar, releer, y ampliar la tradición y hermenéutica occidentales a partir de la incorporación de modos de conocimiento y tradiciones colonizadas, que han sido sistemáticamente marginadas y subalternizadas. En cuanto a los aspectos epistémicos propone como punto de partida, lo que llama una *hermenéutica pluritópica*, es decir, un nuevo modo de conocimiento descentrado que teoriza desde diferentes localidades espaciales y temporales. Esta nueva hermenéutica hará posible que vayamos más allá de la hermenéutica darwiniana, de acuerdo a la cual la otredad siempre es valorada negativamente en relación a Occidente (Mignolo, 1995: 237 y ss.)¹⁰

¹⁰Confróntese el ensayo de Walter Mignolo *The darker side of the renaissance : literacy, territoriality, and colonization* (1995). Aquí, con respecto a la temática de la colonización, este autor propone tres niveles: "la colonización de lenguas", "la colonización de la memoria"

De acuerdo a ello, el contexto literario del Modernismo, que domina en el período en que se inicia la producción en estudio, es determinante en la relación polémica que sostiene ésta respecto del *canon*, porque la utilización de estos géneros produce una escritura entre los límites y los desbordes del *canon* dominante en la literatura chilena de los años veinte.

Inicio ahora la discusión respecto al tercer enfoque teórico-metodológico, siendo éste las perspectivas feministas sobre la escritura de la mujer, como fuente que aclara una de las posibles lecturas. Si considero además que el exégeta o analista debe considerar su propio punto de vista como determinado por la historia; intentaré, entonces, fundamentar mi lectura feminista del *corpus* mistraliano que estudio.

Al plantearme la interrogante sobre la existencia de escritura de mujeres, coincido con ya numerosos estudios al afirmar que la pregunta pasa por un cuestionamiento de nuestra cultura y nuestro lenguaje. Desde los orígenes de nuestra formación social, la ideología patriarcal, las estructuras simbólicas, los modos de producción e intercambio, han elaborado una cultura fundada en el poder masculino. Y éste ha forzado en tal forma el conocimiento y la percepción humanas, que se llega a asumir como "universal" y "natural" una cultura androcéntrica, *masculista* y perpetuadora de la dominación sobre la mujer, en todas sus manifestaciones. Sobre esto, Adriana Valdés, tomando posición dentro de las diversas posturas en la crítica literaria feminista, plantea que “el lenguaje, como expresión cultural, hereda una interpretación de la realidad; la estructura del lenguaje se vuelve estructura de la realidad, y en ella se perpetúan todas las dominaciones, incluso la dominación ejercida sobre la mujer” (Valdés, 1984:38).

Sin embargo, y pese a esta determinación, nuestro uso del lenguaje está también influenciado por nuestros pensamientos y sentimientos, de tal manera que es posible estudiar las huellas de la disidencia y/o la aprobación de las mujeres frente a la dominación.

Asimismo, la interrogante planteada pasa también por analizar el problema de los géneros masculino y femenino, entendidos como categorías históricas y culturales, considerando que las características que se atribuyen al hombre y a la mujer en el patriarcado refuerzan la

y "la colonización del espacio", que se mantienen en nuestra cultura latinoamericana actual, a modo de *colonidad* del ser.

dominación en él y la pasividad en ella. Atendiendo a las consideraciones antes señaladas, es que baso mi estudio en un concepto más amplio que el de género, cual es, el *sistema sexo/género*. Parafraseando a Gayle Rubin (1996), este concepto es una construcción cultural del sexo, los *sistemas sexo-género* implican los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que se elaboran en las sociedades a partir de la diferencia anatómica y fisiológica (cito en la bibliografía el artículo comentado).

Determino, entonces, conforme mi hipótesis central de trabajo, la importante cuestión referida a la forma o manera en que el *sistema sexo/género* influye en las representaciones *femeniles* de los textos estudiados, apoyándome en algunos aportes de Patrizia Violi -en su estudio "Sujeto lingüístico y sujeto femenino" (1990), de Judith Butler, en su escrito "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault" (1996), y de Kemy Oyarzún en sus artículos: "Género y etnias: Acerca del dialogismo en América Latina" (1993) y "Teoría crítica, Feminismo y Crisis del Sujeto" (2002). Intentaré estudiar la subjetividad resultante de estas representaciones *femeniles* en forma "encarnada o incardinada", por su importancia en los estudios de género, siendo esto, como afirma Judith Butler, el "reasumir" y "reinterpretar" las "normas del género", "mediante la proliferación y variación de estilos corporales" (Butler, 1996: 312).

Justamente, sobre este tema, la teórica feminista Patrizia Violi, critica el presupuesto de un sujeto de cariz cartesiano, situado tras la teoría de la enunciación lingüística y los presupuestos filosóficos que la rigen, como un concepto reduccionista, universal abstracto, masculino, blanco y occidental. Esta cuestión teórico-crítica (en tanto deconstrucción del sujeto) tiene en el siglo XX una gran tradición, precisamente sobre la base de las teorías derivadas del psicoanálisis, es donde podemos destacar la crítica lacaniana sobre el descentramiento del sujeto en el contexto filosófico de lo que habían desarrollado sobre éste, Descartes, Hegel y Kant; esta crítica es retomada por la teoría feminista contemporánea y la elaboración filosófica de la posmodernidad, como ejemplo de esta última postura crítica, cito un fragmento del estudio de Kemy Oyarzún, "Teoría crítica, Feminismo y Crisis del Sujeto" (2002):

*En síntesis, podríamos decir que un sujeto construye identidad en un proceso de identificaciones, proyecciones e introyecciones, pero que la 'identidad' no es la única operación de los sujetos [...] La noción de identidad se constituye siempre en un campo tensional y minado de relaciones y **diferencias**. Tanto Barthes como Derrida enfatizan esta dialéctica de la identidad y la diferencia*

en un plano teórico. Diríamos nuevamente, que, como lo hicimos en relación con binarismos excluyentes como lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo femenino y lo masculino, la identidad y la diferencia, todas esas oposiciones solo adquieren pleno sentido cuando se las inserta en sus concretas condiciones de producción. Hay siempre una lógica que las articula; esa lógica es 'sistémica' y por tanto, histórica y cambiante (Oyarzún, 2002: 45).

Concluye Kemy Oyarzún en el mismo artículo que “las identidades son constructos culturales, ficciones necesarias para el sentido de pertenencia y de identificación” (Oyarzún, 2002: 49). Ampliando el tema, la teórica feminista, Judith Butler, en su estudio antes citado, afirma que el concepto de sujeto lingüístico, no es funcional para elaborar el discurso de la diferencia, porque no hay cabida para lo individual en su correspondiente modelo. En consecuencia, sostiene: “Es hasta demasiado evidente que la corporeidad, la psiquis y lo sensible, sean referencias inmediatas e imprescindibles para toda reflexión sobre lo femenino” (Violi, 1990: 13-36). Así, las preguntas que me formule, referidas a la identidad y la subjetividad, tendrán que considerar estos presupuestos y perspectivas, avanzando en la construcción de nuevos instrumentos que den cuenta de una subjetividad de carácter dinámico, para la cual se necesitan modelos igualmente dinámicos que evalúen procesos, más que rígidas estructuras.

Conviene aclarar que al referirse a sujeto lingüístico, Patrizia Violi se centra en el “sujeto de la enunciación”, como lo define el lingüista, Émil Benveniste, esto es el “locutor de la enunciación” (Benveniste, 1970: 12). Y en el campo de los estudios literarios es usual identificar a este sujeto con el “yo ficcional”, “hablante lírico” en el caso de la poesía o “narrador”, en la narración, dentro de un presupuesto de autonomía de la obra literaria; sin embargo, para mi tesis, compartiré un concepto más amplio de la constitución de este sujeto en un proceso en que, como afirma Bernardo Subercaseaux,

El sujeto de la enunciación, del enunciado o del discurso involucra la voz autorial, se metaforiza en el narrador y por lo tanto se esconde. El 'yo ficcional' conlleva, entonces, una dimensión de elaboración estética y de estrategia compositiva, pero también de ideograma y de visión valórica del mundo (Subercaseaux, 2002: 133).

Considerando los anteriores presupuestos teóricos, adoptaré en mi análisis, principalmente los planteamientos de Elaine Showalter sobre una *ginocrítica* de la literatura de las mujeres como parte de una cultura subalterna e intensamente acotada, respecto de la cual el estudio de la producción *femenil* debe hacerse desde una perspectiva transdisciplinaria que abarque la

historia, la antropología, la etnografía, los temas, los géneros y las estructuras de dicha literatura. Esta crítica norteamericana concluye del análisis de escritoras principalmente del siglo XIX, su situación subalterna en relación con la cultura patriarcal, lo que las hace asumir un “discurso de doble voz” (Showalter, 1988)¹¹, es decir, un discurso que mantiene parte de la tradición patriarcal cuestionada, junto con una zona cultural que intenta liberarse de ella y constituye el territorio de lo *femenil*. Es justamente esta tesis, la que a mi juicio se muestra funcional al análisis de los textos mistralianos, enriqueciéndose con los aportes de críticas literarias feministas latinoamericanas, cuyos planteamientos son consecuentes con el postulado de una ginocrítica, tal como la define la misma autora:

...una disciplinada manera de definir la especificidad de los textos de mujeres y de construir una tradición literaria femenina, que no dependa de la experiencia, que reconozca las diferencias entre las mujeres y que haga uso de métodos contemporáneos de interpretación literaria” (Showalter, 1990:188)¹²

Para Showalter, el feminismo crítico debe comprender el desarrollo de la literatura y teoría comparada, así como las teorías del otro, refiriéndose con ello al trabajo literario progresivo de la “crítica feminista, negra, postcolonialista, chicana y homosexual” (Showalter, 1990: 199).

Pertinente es, entonces, enriquecer la crítica literaria feminista en su versión planteada por Elaine Showalter, con los aportes de investigadoras cuyos planteamientos se corresponden con las formulaciones de una ginocrítica, tales sean Kemy Oyarzún, Adriana Valdés, Patrizia Violi, Gayle Rubin, Judith Butler y Sigrid Weigel, cuyos estudios cito en la bibliografía. Esta última autora coincide con el postulado del *discurso doble* de Showalter, sosteniendo que la lectora y escritora mujer de nuestra época debe situarse en un espacio de “transición”, porque “El lenguaje femenino . . . ya no es virtuoso y agradable y todavía no es liberado y auténtico

¹¹Confróntese el ensayo de Walter Mignolo *The darker side of the renaissance : literacy, territoriality, and colonization* (1995). Aquí, con respecto a la temática de la colonización, este autor propone tres niveles: "la colonización de lenguas", "la colonización de la memoria" y "la colonización del espacio", que se mantienen en nuestra cultura latinoamericana actual, a modo de *colonidad* del ser.

¹² La traducción es mía

[...] Entonces, la literatura de mujeres ha de ser un espacio en que pueda expresarse esa doble vida “ (Weigel, 1986: 91).

Creo que los textos seleccionados evidencian esta perspectiva, pues la imagen de mujer/madre que entregan es plenamente consecuente con el *masculitismo*; sin embargo, el personaje de la diosa telúrica, que se desprende de las imágenes, metáforas, metonimias, comparaciones y recursos alegóricos, compite con el Dios cristiano al punto de elevarla al plano de lo sagrado. En esta representación es posible observar un fuerte vínculo con el ancestro femenino que llega a contradecir el *Nombre del Padre* en términos psicoanalíticos (Lacan, 1981), al afianzar como modelo de vida a la madre, incluso, a la Diosa Madre. Esta figura, en tanto centro de la estructura simbólica religiosa, está en permanente tensión con el Dios Padre. Dicha problemática también es tratada por Grínor Rojo a propósito de la poesía mistraliana.

Ahora bien, según Lacan, “Freud definió el yo por resistencias que le son propias [...] ese yo, distinguido en principio por la inercias imaginarias que él concentra contra el mensaje del inconsciente”, agregando en el párrafo consecuente, “puesto que ese yo [...] que no opera sino cubriendo el desplazamiento que es el sujeto en una resistencia esencial al discurso como tal” (Lacan, 1981: 205). Sostiene en seguida este último autor que,

La perífrasis, el hipérbaton, la elipsis, la suspensión, la anticipación, la retractación, la negación, la disgresión, la ironía, son figuras de estilo, como la catacrexis, la lítote, la antonomasia, la hipotiposis ¿ son los tropos, cuyos términos se imponen a la pluma como los más propios para etiquetar a estos mecanismos?. ¿Podemos acaso no ver en ellos sino una simple manera de decir, cuando son las figuras mismas que se encuentran en acto en la retórica del discurso efectivamente pronunciado por el analizado? (Lacan, 1981: 205-206).

En consecuencia, el inconsciente se estructuraría como un lenguaje, lo que permitiría enunciar el complejo de Edipo bajo las modalidades del significante y ello relaciona lingüística y psicoanálisis. Sostiene Lacan en referencia a “El sentido de la letra”, título del primer acápite del estudio que comento: “Nuestro título da a entender que más allá de esa palabra, es toda la estructura del lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente” (Lacan, 1981: 180). Aún más, para entender el contexto en que se sitúa la reflexión sobre *el Nombre del Padre* –esto es, como condición de algo plural a nivel del significante- es pertinente acoger en profundidad las formulaciones presentes en el trabajo de Lacan titulado

"La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud"¹³, ya citado. En él se critica la fórmula propuesta por Saussure, que señalaba la existencia en el signo de una asociación arbitraria entre significante y significado. Para Saussure, entre ambos habría una relación: el signo sería la unidad de la significación; si un significado se asocia a un significante, surge el sentido en una unidad de lenguaje. En la concepción lacaniana, entre significante y significado no hay una asociación, como piensa Saussure, sino una resistencia. Las críticas fundamentales que hace Lacan a Saussure son que, por una parte, resulta inaceptable decir que a un significante corresponde arbitrariamente un significado (un concepto) y que el signo así constituido produce sentido en la medida que hace referencia necesariamente a algo; y por otra, que normalmente no puede asignarse un significado único a un significante tomado en la cadena discursiva. Con esto Lacan resta importancia a la función referencial del signo y desconstruye la idea de que hay un orden en el significado, asociado al del significante. Para él, el significante tiene preeminencia sobre el significado, el cual se desliza permanentemente bajo él, o más precisamente, bajo la barra que resiste a la significación. El significado, entonces, se articula en profundidad, como sobre los diferentes pentagramas de una partitura. Este orden polifónico es lo que permitiría a la palabra "significar algo totalmente diferente de lo que ella dice", hacer "oír otra cosa" "entre líneas" (Lacan, 1981: 190); esto significa entender que cada palabra dice lo que dice y además otra

¹³ Confróntese la referencia que Lacan hace en "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón de Freud" con respecto a un caso de fetichismo relatado por Freud. Se trata de un paciente para quien,

*...la satisfacción sexual exigía cierto brillo en la nariz (**glanz auf der nase**) y cuyo análisis mostró que lo debía al hecho de que sus primeros años anglófonos habían desplazado en una mirada sobre la nariz (**a glance at the nose** y **no shine on the nose** en la lengua "olvidada" de la infancia del sujeto) la curiosidad ardiente que lo encadenaba al falo de su madre, o sea a esa falta-en-ser eminente cuyo significante privilegiado reveló Freud (Lacan, 1981: 207).*

Si bien el contexto es evidentemente una referencia a un desplazamiento (revelado en la transposición idiomática inglés-alemán), en el marco del psicoanálisis freudiano, he resaltado una frase, la cual contextualizo (exclusivamente en su valor de frase) como una metáfora de la comunicación materna preedípica antes señalada.

cosa, siendo en este juego donde la palabra puede decir algo diferente, consciente o inconscientemente. Esta palabra diferente no es, sin embargo, solamente el fruto del juego que relaciona un significante con otro; sino que resulta generalmente de dos "efectos" en la producción de la significancia. Éstos serían el desplazamiento, también llamado metonimia (empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa palabra) y la metáfora (empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo, diferente del sentido habitual). Para Lacan la metáfora es más exactamente el surgimiento, en una determinada cadena, de un significante que llega desde otra cadena, interrumpiendo así el significado de la primera; y la metonimia, más que remitir de un término a otro, marcaría la función esencial de la ausencia, en el interior de la cadena significante, porque la conexión de los significantes permitiría hacer un viraje en el discurso hacia una ausencia.

El impacto de esta teoría para la literatura es evidente. En primer lugar, deja de tener sentido preguntarse por la significación del texto, ya que toda interpretación apunta a sombras, formas imaginarias, reflejos que estarían "sobre" el texto, y por otro lado, el texto sería solo el efecto de las leyes del significante. Por eso, de acuerdo a esta teoría, lo que el analista debe buscar es la palabra que no está patente; sino solo latente, insinuada, intentando un lugar donde manifestarse, siendo el texto un lugar de enfrentamiento de significantes y significaciones inconscientes, que origina ambigüedad en el plano del sentido en cualquier práctica significante.

Vuelvo ahora al *Nombre del Padre*, como eje central. Referido este lacaniano concepto a un espacio situado en el discurso, se relaciona con el Complejo de Edipo freudiano, en tanto soporte del deseo en la identificación con el padre. Para Lacan el padre simbólico, sujeto discursivo, es el *padre muerto* elevado a la dignidad de un significante vacío. El *Nombre del Padre* es así un puro significante sin correlato con el referente biográfico; sino con los símbolos que la cultura patriarcal nos ha hecho subjetivar como Nombre del Padre. Un *padre* existe, entonces, a condición de algo plural: una variedad de nombres -Los Nombres del Padre-, que organizan los procesos de subjetivación. En mi opinión, esto obliga al psicoanálisis a situar la función paterna en cada época y en cada caso. Para Julia Kristeva, en su artículo "El sujeto en proceso" (1987), este Nombre del Padre se relaciona directamente con la noción de sujeto, por cuanto,

En sus más audaces anticipaciones, el psicoanálisis actual, lacaniano, propone una teoría del sujeto en tanto que unidad estratificada, nacida y determinada por la carencia (el vacío, la nada, el cero, según la doctrina de referencia), buscando insaciablemente un imposible que figura el deseo metonímico. Dicho sujeto, al que llamaremos “sujeto unario”, sometido a la ley de lo Uno que resulta ser el Nombre del Padre, este sujeto de filiación o sujeto-hijo es, en efecto, lo no dicho, o, si se quiere, la verdad del sujeto de la ciencia, pero también del sujeto sometido del organismo social (de la familia, clan, Estado o grupo) (Kristeva, 1987: 35-36).

Así visto, el Complejo de Edipo, se referirá a la hipótesis psicoanalítica de *un rol normativo* en el mito edípico, soporte del deseo en la identificación con el padre, representación psíquica de la autoridad, en tanto la prohibición del incesto se interioriza como superyó, y la sexualidad entra en un período de latencia hasta la pubertad. Según Juliet Mitchell, Freud dio este nombre a la ley universal por la que hombres y mujeres aprenden cuál es su lugar en el mundo; pero esta ley, sostiene la autora, “tiene expresión específica en la familia capitalista” (Mitchell, 1982: 413). Mitchell critica la universalidad de un análisis con un contexto de lugar y tiempo específicos, llevándola a concluir que “la prohibición del incesto y la exigencia de la exogamia se basan intensamente en el complejo edípico contemporáneo, porque se las refuerza, precisamente, cuando ya no son necesarias” (Mitchell, 1982: 414).

En esta misma línea crítica y agregando un aporte develador, se instalan también las formulaciones de la teórica feminista y psicoanalista, Julia Kristeva, dada la importancia que da al foco de significación de lo preedípico y lo maternal en la constitución de la subjetividad *femenil*, ya que para ella, el lugar del lenguaje poético se relaciona con el retorno de lo reprimido, esto es, del orden de lo preedípico, que ella designa como “lo semiótico” (Kristeva, 1981: 152 y ss.). Este espacio está vinculado a la comunicación materna anterior al momento edípico a partir del cual se ingresa al orden de lo simbólico en términos lacanianos. Sostiene Kristeva que este retorno del orden de lo imaginario preedípico es más recurrente en la literatura femenina y también en las literaturas de vanguardia, afirmación pertinente para el cuerpo doctrinal de esta tesis.

Finalmente, y recapitulando todo lo anterior, afirmo que en el caso de Gabriela Mistral, esto significa que las fuerzas y elementos paganos, cristianos, mestizos de su subjetivación admiten en su juego una tensión operante a nivel de los textos, que compromete su posible lectura, en un deslizamiento sexo-genérico de los significantes con los extremos del *Nombre*

del Padre (en su vicaria presencia de Dios Padre) y la Diosa Madre, con todos los engarzamientos teórico-críticos que podamos leer.

Capítulo 2: La prosa poética mistraliana: Un acercamiento retórico y estilístico

Primeramente y como introducción, cabe retomar la afirmación que hiciera en la hipótesis de la tesis acerca del plano de la expresión o de lo formal de los textos estudiados, respecto a la presencia de un deslizamiento que, desde la perspectiva del lenguaje, también compromete conflictivamente las dimensiones estilísticas y retóricas del discurso, tanto en su aspecto manifiesto como latente, tornándolo ambivalente. Esto se concreta en las características tensiones presentes en la dimensión discursiva de los textos mistralianos analizados. Estas tensiones dadas entre oralidad y escritura, enfrentan las particularidades orales de un discurso más emocional, redundante, participativo, situacional, y basado fundamentalmente en la yuxtaposición y coordinación *–parataxis–*, con las características de un discurso letrado de signo opuesto, más bien favorecedor de la subordinación *–hipotaxis–* (Ong, 1987), y con recursos estilísticos más avanzados, reveladores de la complicación sintáctica y estilística propia de un reposado y meditado trabajo, tanto correctivo como de composición. El conflicto se evidencia también en las tensiones entre las funciones y estrategias mnemotécnicas, propias de los discursos orales y de la poesía, como el ritmo, la aliteración, la asonancia, la repetición, que se centran en el oído, y la escritura propiamente tal, donde la preeminencia es del ojo. Finalmente, todas ellas se concentran en la más abarcadora, esto es, aquella originada entre la lengua del colonizador y la lengua del mestizo colonizado. Esto es lo que intento demostrar con la siguiente aproximación retórica y estilística a la prosa poética mistraliana.

Por consiguiente, en este capítulo pongo especial atención en los artículos y narraciones que Gabriela Mistral titula *Recados, Motivos, Elogios, Materias, Siluetas, Retratos, Estampas, Croquis y Oraciones*, todos ellos textos posibles de incluir dentro del género prosa poética. Destaco, sin embargo, que si bien todos los textos que constituyen mi *corpus* de estudio y mucha de la producción mistraliana compilada en las sucesivas antologías de prosa póstumamente publicadas, se inscriben en la prosa poética en tanto género, tan solo una parte de la prosa mistraliana obedece a las características del mismo, puesto que gran parte de los textos se acercan más a otras formas, como las epistolares y ensayísticas.

Caracterizaré, entonces, los rasgos más reiterativos de esta prosa poética, a partir de un recorte cronológico y basándome en los textos de tema maternalista¹⁴, al ser el dominante en los niveles explícitos o implícitos de los discursos inscritos en los textos de prosa mistralianos. Conforme a esto -y tal como señalo en la introducción de esta tesis- he seleccionado los más representativos de la evolución que tiene el género en cuestión, en la producción examinada.

García y Huerta enfocan la caracterización de la prosa poética en tanto género, en su estudio conjunto antes citado. En el mismo realizan una historia y clasificación actualizada de los géneros de acuerdo a una postura en la línea de Bajtín para construir una poética histórica de su estudio, que asuma críticamente tanto las teorías producidas a lo largo de los tiempos, como la historia de las formas literarias. Conforme a esto, plantean el origen del género en el modelo de Charles Baudelaire, con sus *Pequeños Poemas en prosa*. Cabe anotar, sin embargo, que Guillermo Díaz Plaja en su estudio “Estética del poema en prosa” (1956), señala a Aloysius Bertrand, autor de *Gaspard de la Nuit, fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*, como el antecedente directo del género, siendo además el mismo Baudelaire quien lo destaca como el origen de sus *Pequeños Poemas en Prosa*.

Coincide con el mencionado origen histórico de la prosa poética como género, Suzanne Bernard, a quien traduzco en su estudio del poema en prosa en la literatura francesa. Ella aclara que “la historia del verso francés será la de una lenta reconquista del sentido sobre el sonido, de la frase sobre el metro; en este sentido, el verso tenderá cada vez más a acercarse a la prosa” (Bernard, 1959: 20), y, aún más, sostiene esta historiadora de la literatura que,

...en todas las épocas en que el espíritu de independencia se manifiesta en la literatura, [...] se verá a la poesía vacilar entre dos caminos diferentes para ir hacia la libertad: liberación del verso en favor de la poesía en prosa. Evolución o revolución. Se percibirá lo mismo, “tiempos” de vacilación entre el verso liberado y la poesía en prosa en todas las etapas del desembarazamiento progresivo de formas poéticas: Romanticismo, Simbolismo, Surrealismo (Bernard, 1959: 21).

Asimismo, Díaz Plaja sostiene la existencia de una prosa de fuerte carga estética, que “exige el rigor y el pulimiento de la obra de arte”, cultivada ya en la literatura latina de la

¹⁴ Guillermo Díaz Plaja afirma en su estudio, “Estética del poema en prosa” (1956), que “el siglo XVIII añadió a estos precedentes [los de la poesía en prosa] su universal dedicación a la ternura” (Díaz Plaja, 1956: 9).

antigüedad; se trata, en fin, de “una prosa de carácter artístico que sigue un determinado *cursus*, según el carácter de la obra y que no era de ningún modo extraña al concepto general de poesía” (Díaz Plaja, 1956: 6); aunque recalca su calidad de reciente fenómeno, su modernidad. Añade Díaz Plaja, “señalemos únicamente que, a medida que avanza el siglo XIX –desde Flaubert y Baudelaire-, la conciencia artística con que la prosa se moldea es cada vez mayor” (Díaz Plaja, 1956: 6).

Así, los diversos autores sitúan la aparición de este género en el siglo XIX, correspondiendo su cultivo intenso a los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, y se funden en este peculiar tipo de prosa, las tendencias poéticas del siglo XIX en Francia, con la tradición literaria española. Se trata de una prosa próxima a la expresión lírica; prefiero, entonces, la denominación de prosa poética para este tipo discursivo. Se trata también de una prosa entendida como creación que “debe ser el fruto de un esfuerzo desde la raíz lingüística: desde el vocablo y la frase” (Díaz Plaja, 1956: 11), siendo algunos de sus elementos “el neologismo, la búsqueda en una lengua antigua –medieval o clásica; en los infolios de los diccionarios...o en los vocabularios de los viejos oficios” (*Ibid.*); es decir, y ahora glosó, un proceso de descubrimiento a nivel del vocablo, tocándole a la frase la exigencia de renovación. Cito : “El bloque sustantivo-adjetivo debe renovarse, copulando palabras inauditas; aprovechando la libertad de nuestra lengua para el hipérbaton, creado un ángulo nuevo expresivo para cada locución” (*Ibid.*). Y agrega este autor,

...en cuanto al fondo, el poema en prosa participa del creacionismo del poeta. Usa de sus mismos recursos; puede alcanzar en sus varios grados, el lenguaje de las imágenes y de las metáforas. En este sentido, el poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto, del impresionismo pictórico [...] una vez más hay que volver al concepto de Staiger lirismo = instantaneidad (Díaz Plaja, 1956: 22).

Algunos procedimientos retóricos característicos del poema en prosa destacados por García y Huerta son: “el isocolon -períodos con igual o menor número de sílabas -o la similitud de sonidos al final de los períodos” (García y Huerta, 1995:165): a esto agrego una variadísima serie de figuras y tropos que van desde las imágenes a los recursos metafóricos, alegóricos y metonímicos. Todos estos procedimientos están presentes en los textos estudiados, junto a otros más que comento a continuación en términos someros, pues serán estudiados con detalle en el resto de esta investigación.

Mistral reconoce explícitamente la herencia de José Martí¹⁵ y de Rubén Darío en su prosa, como parte de un proyecto didáctico consciente que ella explica en algunas de sus correspondencias. Aclara en ellas, que son textos en prosa concebidos para "poetizar", siguiendo para ello la tradición modernista ejemplarizada por Rubén Darío con su obra *Azul...* (1888)¹⁶, aunque brindando en su registro propio los primeros atisbos vanguardistas, tal como veré en el cuarto capítulo.

Respecto a la presencia de la tradición literaria española, ésta se nota especialmente en el acento romántico de las prosas, sobre todo las incluidas en *Desolación*. Pienso entonces, como ejemplo, en la prosa cultivada por Gustavo Adolfo Bécquer, especialmente en sus *Leyendas* y en el tono romántico de José de Espronceda. También se hace notar, por lo evidente, la influencia de los místicos en los *motivos* religiosos.

Pasaré ahora a una presentación introductoria de cada uno de los términos con que Mistral titula sus prosas, adelantando mi intención de demostrar que la prosa poética mistraliana evoluciona hasta concebir el *recado*, como su máxima expresión. Profundizaré después en los rasgos retóricos de los textos, que aún comunes, se muestran con algunas diferencias de

¹⁵ Díaz Plaja, en el estudio citado en la nota anterior, acota la influencia del Romanticismo francés en el Modernismo americano: "El romanticismo francés influye, naturalmente, sobre nuestra literatura. Pero es en América donde Gravita de una manera total: por el fondo y por la forma. Las guerras civiles que terminaron con la Independencia, entregaban ideológica y estéticamente, el mundo hispánico al mundo francés" (Díaz Plaja, 1956: 12).

¹⁶Gabriela Mistral se refiere al parentesco de su prosa poética con Rubén Darío en su correspondencia con Eugenio Labarca. Lo aclara Benjamín Rojas en su artículo titulado: "La significación relevante de 'Prosa Escolar' en *Desolación*" (1989), comentando la correspondencia de la autora con Eugenio Labarca, afirma:

Se refería a composiciones tuyas enviadas a Rubén Darío, las que aparecidas con modificaciones en Desolación, sirven de prueba para sustentar la opinión de la doble vertiente del libro de 1922: el verso y la prosa. [...] Los conceptos de poesía y prosa se entienden aquí como la realización concreta de un mismo fenómeno, el poetizar. Próximos todavía al sentido rubendariano (Rojas, 1989: 64).

énfasis conforme la presencia de cada rasgo caracterizador. No incluyo en esta inicial clasificación las parábolas y cuentos de *Desolación*, por considerarlos más cercanos a los géneros narrativos que a la prosa poética, ni las “Canciones de cuna” del mismo texto, por corresponder a la poesía propiamente tal, no a la prosa, aunque se encuentren incluidas en la sección de prosa de dicha obra. Enumero, entonces, los tipos de prosa poética que analizo en el resto de la tesis:

1. Los *motivos* se refieren normalmente a personajes y *materias* en sentido mistraliano (por ejemplo, “Motivos del barro”), guardando una estrecha relación con la cuarta acepción del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española: “tema o asunto de una composición [...] relacionada con las bellas artes, especialmente, la música”. Esto debido al peculiar desarrollo de un tema en diversas variaciones, como ejemplo, “Motivos del barro” consta de nueve subcapítulos sobre el tema del barro.

2. Como *estampas* la autora titula los elogios, específicamente a vegetales y animales, poniendo el énfasis en el retrato audiovisual del objeto, por ejemplo: “Una serpiente Java”, “El faisán dorado”, “La piña”, “El higo”. Se trata de composiciones intermedias entre la descripción y la narración

3. El vocablo *retrato* es empleado siempre en la alabanza biográfica a una persona o personaje típico. En algunas ocasiones se usa el vocablo *silueta* para el mismo fin: “Silueta de la India Mexicana”, “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”, este término tiene un evidente énfasis en los rasgos físicos con un fuerte carácter pictórico del personaje. En otras oportunidades se usan también los títulos de *biografía* o *vida* para este tipo de prosas, por ejemplo: “Una biografía de Eugenio María de Hostos”, “Una vida de Rubén Darío”.

4. Los *elogios* mistralianos son alabanzas a oficios, lugares, cosas o, en escasa oportunidad, a personajes. Un aspecto que es interesante hacer notar con relación al origen del género es su definición como “el discurso pronunciado ante una reunión solemne, en alabanza de una persona..., de una comunidad..., de una actividad...o de una cosa que se quiere celebrar” (Lausberg, 1975: 109).

5. En acápite especial he decidido tratar los “elogios” de las *materias*, ya que se refieren a elogios de elementos concretos de la naturaleza o derivados de ella por la intervención humana (la harina, las júcaras, el cristal, etc.), poniendo el énfasis en un regocijo erótico, pleno

de sensaciones en que se aprovechan todos los sentidos, principalmente los audiovisuales. El elemento religioso es muy importante en estos textos, ya que mezclan la alabanza con la oración religiosa, como analizo más adelante.

6. Gabriela Mistral incluye las oraciones religiosas en las secciones tituladas “prosas” de sus libros; por ejemplo en *Desolación* (1922), la prosa que inicia esta sección es “La oración de la maestra”, que entrega el modelo para los textos de este tipo publicados posteriormente. En ella se presentan rasgos como la imitación consciente del estilo bíblico, en cuanto a ritmo y uso del versículo insertos en una prosa poética. Cabe hacer notar que las estructuras formales de la oración y de la letanía se encuentran presentes en gran parte de la prosa aquí clasificada, por ejemplo, en los “Elogios de las materias”, siendo una característica muy notoria en la prosa poética mistraliana la correlación entre alabanza y oración.

7. Con el título de “*Croquis mexicanos*”, y a veces, “Relieves mexicanos”, Mistral se refiere a la producción que a partir de 1922 publica en *El Mercurio* o en *Repertorio Americano*, sobre asuntos rurales de México, ya sea descripción de paisajes, leyes, artesanías o la situación del indio en este país. Esta producción no se enmarca estrictamente en las características de su prosa poética; aunque a veces emplee este tipo discursivo en dichos textos que, en general, consisten en artículos sobre los temas mencionados, más cercanos a la vertiente ensayística de su escritura. Una amplia recopilación de esta clase de textos se encuentra en la Selección de Alfonso Calderón, titulada *Croquis Mexicanos* (Santiago: Nascimento, 1979).

8. Con el título de *recado* Mistral entrega una copiosa producción, a modo de ensayos poéticos; pero también hay poemas titulados así. El rasgo común es la referencia –en forma de crítica mayoritariamente elogiosa- a obras, autores, lugares, personas y *materias*, con un estilo epistolar e íntimo, casi como de carta abierta. Por su inicial publicación en periódicos, los *recados* tienen un fuerte rasgo informativo y didáctico, constituyendo una veta periodística de la producción en prosa mistraliana. En los *recados* Mistral incorpora todos los elementos de las prosas reseñadas en esta clasificación, a manera de resultado mayor de su producción en prosa.

1. Motivos, retratos y siluetas:

Con respecto a los *motivos*, ellos guardan la característica de ser unidades significativas que a partir de un tema principal, van desarrollando variaciones como “capítulos o *calas*”, a modo

de *motivos* musicales. Por ejemplo, en los “Motivos de San Francisco”, los subcapítulos son: “La Madre”, “Dos leyendas”, “El nombre”, “Infancia de San Francisco de Asís”, “El cuerpo”, “Los cabellos”, “Las Manos”, “Los ojos”, “La voz”, “Los pies”, “La convalecencia”, “El elogio”, “Nombrar las cosas” y “Presencia de las cosas”. Pero también en la concepción del *motivo* como género del discurso está la idea de unidad temática reiterativa, como el mar en “Motivos del mar” y tantos otros así titulados, lo que lleva a relacionar el género con los tópicos, pues éstos pueden entenderse, según Tzvetan Todorov como “una configuración estable” de “varios motivos” (Todorov y Ducrot, 1976: 257). Ya sabemos de los tópicos que han caracterizado toda la literatura occidental, según la tesis de Ernst Robert Curtius en su obra *Literatura europea y Edad Media Latina* (1955), pues, según el autor citado: “En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos” (Curtius, 1955 T.I: 122).

Cabe ahora precisar cuáles son los tópicos reiterados en los *motivos* mistralianos, a partir de su célebre *Motivos de San Francisco* (1965).

En primer lugar, es necesario aclarar que los *Motivos de San Francisco* están basados en el libro *Florechillas del Glorioso Señor San Francisco y de sus Hermanos* (1923), reproducción del *Códice* anónimo florentino del siglo XV, según consta en el “Prólogo” a la edición de 1965. En él se afirma que la gran mayoría de los episodios de esta suerte de biografía son reescrituras poéticas de los episodios narrados por los Hermanos León, Rufino y Ángel Tancredi, contenidas en el *Códice* antes citado. Hago notar que esta edición de los *Motivos* recopila solo una selección de varios escritos de Mistral sobre el Santo, publicados entre 1923 y 1926 en *El Mercurio*, por tanto, también utilizo en este comentario algunos textos de este proyecto de libro nunca concluido por Mistral, recopilados en el *Tomo II: Prosa de Antología Mayor* de Mistral (1992) y no incluidos en la edición de 1965. La *intertextualidad*¹⁷ explícita establecida con el libro inspirador es tema que abordaré a continuación.

¹⁷ Hay más de una definición de *intertextualidad*, el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov destaca el aspecto en que todos los autores coinciden, es decir, “todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos” (Ducrot y Todorov, 1976: 400).

Una característica retórica de *Motivos de San Francisco* es un estilo *dialógico*, entendido como “estrategia discursiva”, que se da en “el estilo de la presentación o representación escénica, que ofrece un máximo de información, mediante un mínimo de informante y produce la ilusión de que muestra los hechos” (Beristáin, 1997: 142). Por ejemplo, constantemente hay diálogos entre hablante/narradora y personaje a la vez de los *Motivos de San Francisco* (1965) con el propio San Francisco, y se trata de diálogos que sostienen una directa intertextualidad con diálogos entre personajes de las *Floreccillas*...

El último *motivo* de la edición referida de 1965, titulado “Aprende a perder”, es la muestra más evidente de estos diálogos, hay aquí una intertextualidad explícita con un capítulo de las *Floreccillas*... titulado “Enseña San Francisco cómo en la paciencia está la perfecta alegría” (Anónimo, *Floreccillas*, 1923: 27), que trata de un diálogo entre San Francisco y su hermano, Fray León, precisamente y a propósito de la misma pregunta que hace al Santo la narradora/personaje en los *Motivos de San Francisco*, sobre cómo alcanzar la perfecta alegría. Las diferencias más marcadas entre el estilo de ambos diálogos es que, en el episodio de las *Floreccillas*..., la interrogante la plantea Fray León a San Francisco, en función de cómo alcanzar la máxima santidad en el más estricto sentido de la doctrina católica, en cambio, en los *Motivos de San Francisco*, hay un grado de ruptura con este sentido, por el carácter más laico y menos religioso de la narradora/personaje, interlocutora del diálogo con “Francisco”, carácter evidenciado, por ejemplo, en los siguientes fragmentos:

TÚ QUE ALCANZASTE la alegría durable, Francisco, enséñamela [...]

-“*Aprende a perder*”, dice Francisco.

Grínor Rojo en su cuarta tesis de *Diez tesis sobre la crítica* (2001), plantea que “las relaciones entre discursos pueden ser de complicidad, cuando los discursos que habitan un texto colaboran, de coexistencia pacífica, cuando solamente se toleran, o de contradicción, cuando hay conflicto entre ellos” (Rojo, 2001: 61)

Roberto Hozven, glosando la definición de *intertextualidad* de Julia Kristeva, como “interacción de textos en el interior de un solo texto”, afirma que “la noción está tomada en el sentido más amplio de una ‘práctica intertextual’ que procura sobredeterminar el texto en sus relaciones con el sujeto inconsciente y con la ideología social” (Hozven, 1979: 69).

-Enséñame la fácil alegría que baja solo con mirar el cielo abierto, la alegría que nada cuesta porque va pasando en el viento; la alegría de ver amanecer, mirando cómo crece la rosa de la mañana en unos instantes de silencio sobre la colina [...]

-“Eso no es todo. Aprende a perder”, dice Francisco[...]

-Enséñame –continúo todavía- aquella durable alegría que viene de que no nos canse la belleza, grande, y que no nos conmueva la pequeña. Yo quiero que el rostro que amo no me fatigue, que el libro que leo no se me haga costumbre [...]

-“No basta tampoco eso, aprende a perder”, dice Francisco. Y sigue diciéndome: aprende a perder tu lecho blando sin que te duela el costado sobre el tosco jergón [...]

-¡Hay pobrecillo! Todavía no sé perder; me parece que me roban en cada despojo y se levanta mi brazo lleno de ira para recuperar. ¡No sé perder! ¡No sé perder! (Mistral, 1965: 147-9).

Interesante es aquí notar que la conclusión de la interlocutora de San Francisco, no es propiamente religiosa, como la del texto origen de la intertextualidad; sino más humanamente defectuosa, sin contradecir los fundamentos de la doctrina franciscana, puesto que finalmente hay una lamentación de no poder cumplir a cabalidad el mandamiento franciscano. También llamo la atención sobre el hecho de que, a diferencia del *Códice* anónimo, el texto mistraliano no tiene la voluntad testimonial tan marcada del intertexto de origen, lo que produce la constante intervención “poética” de la narradora e interlocutora del Santo en cuanto personaje, en el discurso de Francisco, reconociéndose el particular estilo lírico de la narradora en las intervenciones atribuidas a él, por ejemplo: “Y cuando ya sepas perder, habrás conseguido la durable alegría, y entonces no mudará el color de tu alma, como el follaje del olivo que voltea el viento” (Mistral, 1965:149).

Continuando sobre el tema, otro elemento destacado en el aspecto intertextual es que las *Floreillas del Glorioso Señor San Francisco y de sus Hermanos* posee el mismo modo de tratamiento del personaje que los *Motivos de San Francisco*, esto es, cada vez que se refiere al Santo, lo hace con los calificativos de “pobrecillo” o “pobrecito de Cristo”. Estas fórmulas son mantenidas por el texto mistraliano, así como otras del mismo intertexto, por ejemplo, la forma de nombrar a Fray Bernardo, como el “muy humilde”, incluso hay numerosas citas literales de las *Floreillas*... en los *Motivos* mistralianos: “Dice el contador que Bernardo de Asís, que era de los ‘más nobles ricos y prudentes’ de la ciudad, empezó a ver algo prodigioso

en Francisco...” (Mistral, 1965: 136). Es precisamente con el relato de las vacilaciones de Fray Bernardo que se inicia el texto de las *Floreциllas...*, como apunta una nota al pie de página de los *Motivos de San Francisco*.

Por todo lo anteriormente expuesto, se trata, aunque con las diferencias ya comentadas, de una intertextualidad más convergente y refutadora, que divergente y conflictiva, en otras palabras, hay una relación de complicidad entre las *Floreциllas...* y *Motivos de San Francisco*.

Pasando a otro tópico, los textos centrados en biografías de personajes permiten observar con mayor énfasis la recurrencia, ya mencionada, de rasgos pictóricos y escultóricos en las prosas. En este sentido, la comparación con dibujos y fotografías es muy frecuente. “La madre. Obra Maestra”, comienza así: “El amor de la madre se me parece muchísimo a la contemplación de obras maestras. Es magistral, con la sencillez de un retrato de Velázquez” (Mistral, 1992, T.II: 269).

En esta caracterización de personajes, siempre domina el diminutivo como una forma afectuosa, íntima en el trato con ellos. San Francisco es reiteradamente, “pobrecillo”, “pequeñito”, “una sombrita delgada”, “apegadito a ti”, y en muchos párrafos del citado texto, Mistral dialoga con él, como un hermano, que incluso contesta a sus requerimientos, como constato en el recién citado subcapítulo: “Aprende a perder”. Otro ejemplo del trato afectuoso del personaje retratado con tono dialógico, casi epistolar, se da en “Evocación de la Madre”, donde las arrugas de la Madre son “dos pequeños vallecitos tiernos” y “el color de la última tarde estaba en tu cabellera; el temblor de la hierbecitas en tus pestañas” (Mistral, 1997, T.II: 307).

Los *motivos* mistralianos suelen compartir muchos rasgos con los *retratos* y *biografías*, cuando se tratan de personajes, estableciéndose un conjunto de características comunes y recurrentes que paso a señalar.

Llama la atención el excesivo detalle de los aspectos físicos del retrato de San Francisco, lo que es común en general a los *retratos*, *semblanzas* y *siluetas* en la prosa de Gabriela Mistral, donde la impresión subjetiva y sensorial respecto del personaje, acontecimiento o paisaje, prima sobre el dato histórico o geográfico para concluir en el comentario ético y estético del objeto. Aquí lo común es partir siempre del origen de un personaje o suceso. En el caso de actores humanos, el recorrido se inicia con el nacimiento para luego desarrollar su formación

y anécdotas, hasta llegar a su muerte. Al final siempre hay conclusiones valorativas o éticas de la trascendencia del personaje o del hecho en relación a la biografía de la autora y a su forma de pensar, con un tono de intimidad, las que guardan siempre el estilo de la sentencia discursiva, como en “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz: “olvida fama y letrillas, y sobre la cara de los pestosos recoge el soplo de la muerte y muere vuelta a su Cristo como a la suma belleza y la apaciguadora Verdad” (Mistral, 1992, T.II: 441).

Los procedimientos retóricos más comunes suelen dar una característica impresionista al anteponer siempre las cualidades al sujeto temático, precediendo las oraciones con adjetivos y usando el recurso sinestésico con vinculación permanente a lo cromático, tal como aparece –a modo de ejemplo- en los *Motivos de San Francisco*: “¿Por qué hiciste tu sayal de ese color de castaña, Francisco? Tal vez te lo dieron las espigas quemadas. Ellas disimulan la harina blanquísima que las hincha, así tú disimulabas la santidad” (Mistral, 1965: 123). Hago notar la presentación simbólica de los elementos del hábito franciscano, que relaciona el color castaño con la tierra y el blanco con la santidad.

Menciono otros rasgos del estilo sintáctico y retórico de los *motivos*, *retratos* y *siluetas*, como nombrar al personaje, partiendo siempre por el adjetivo: “Tú , cristiana” (Mistral, 1965: 22), o el verbo en otras oportunidades: “Venías de Provenza y bajaste al valle” (*Ibid.*: 21). El recurso metonímico suele ser más dominante en estos textos que el metafórico: “Los caminos se acuerdan de ellos” (*Ibid.*: 63), “Y se hizo Francisco boca de canciones” (*Ibid.*: 60). Destaco la velada hipérbole en la última cita, que es también lo privilegiado en el *elogio* y *semblanza*, por ejemplo en los *Motivos de San Francisco*: “¿Cómo sería el cuerpo de San Francisco? Dicen que de fino parecía que pudiera dispersarlo el viento. Echaba poca sombra: la sombra es como la soberbia de las cosas: esa del árbol que pinta el césped...” (Mistral, 1965: 43). Este fragmento permite constatar varios aspectos recurrentes del texto, uno de ellos es el lugar sagrado de los elementos telúricos, que propongo puedan deberse a la mezcla de ideas religiosas hinduístas, budistas y cristianas. Los dos primeros elementos se pueden señalar en razón de la idea de la presencia de un Dios impersonal y diseminado en la naturaleza, y la teoría de la reencarnación, ya sugerida en “Motivos del barro” de *Desolación* (como analizo en el capítulo siguiente) y en episodios como la muerte de San Francisco:

Murió San Francisco y sus carnes se mezclaron con la tierra

como la pulpa fundida de las frutas de otoño...

*Y otros seres vinieron a correr por sus laderas, descubrieron un día, jugando,
dos piedras preciosas en la arcilla de Asís. Eran los ojos del pobrecillo...*

Hacíanlos girar y pasaba por ellos la tierra entera...

*Y mostraba solo, en cada vuelta, a sus hermanos, la rosa, el lirio, la abeja, la
codorniz, el lobo y los hombres (Mistral, 1965: 111-12).*

La inspiración orientalista y franciscana a la vez también se revela en el arrobamiento frente a la naturaleza y a las pequeñas criaturas del universo. Este arrobamiento suele justificarse explícitamente, a través de la religiosidad franciscana y está presente como característica panteísta en los textos mistralianos que enfatizan el hecho de que el reino humano participa del animal, vegetal y mineral, compartiendo la misma esencia.

El abundante discurso sentencioso del texto, revela los rasgos de esta religiosidad, a la vez que la misma sentencia como figura retórica suele tener características de moraleja¹⁸, como la reiterada en el último capítulo texto sobre San Francisco: “Aprende a perder, dice Francisco” (Mistral, 1965: 148).

Hay también un rasgo recurrente en el desmembramiento del personaje, al describirlo por sus partes físicas antes que como un todo. Por ejemplo, hay una correspondencia entre los *Motivos de San Francisco* y “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”, respecto al detalle de caracterizar la frente, los cabellos, las manos, la voz, los ojos, es decir las partes del cuerpo antes que el cuerpo mismo, otorgando esto una dominancia metonímica en los retratos, enfatizada por el hecho de que la corporeidad llega a ser más importante que la espiritualidad de dichos personajes, con una fuerte preeminencia de las sensaciones visuales, olfativas, gustativas y táctiles en la caracterización de los mismos; este interés por el cuerpo humano activo, dinámico y trascendente a la vez, llega a ser rupturista en el contexto de la ortodoxia cristiana, por ejemplo, en “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”:

¹⁸ Al hablar de discurso sentencioso, me refiero a la segunda acepción del *Diccionario de la lengua Española*, “Dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad” (Real Academia Española, 1992: 1864). Relacionado con lo anterior, la moraleja, como recurso del discurso de la sentencia, es “la invitación relativa al modo de cómo han de comportarse los hombres” (Lausberg, 1980, T.II. 413), su función -como en todo discurso sentencioso- es por tanto, “conseguir la buena disposición del público a favor de nuestra causa” (Lausberg, 1975: 244).

Esta luz de meseta le hizo aquellos sus grandes ojos rasgados para recoger el ancho horizonte. Y para ir en la atmósfera sutil, le fue dada esa esbeltez suya que, al caminar, era como la reverberación fina de luz solamente (Mistral, 1992, T.II: 438).

Hago notar el carácter sagrado que da la luminosidad a los místicos, a quienes Mistral dedica abundantes “Motivos” y “Recados”. Mas, esta luminosidad no es privativa de ellos y se hace extensiva también a algunos personajes (Rabindranath Tagore), a ciertas mujeres elogiadas (“A la mujer mexicana”), a las *materias*, como la sal, la harina, la ceniza y el agua. Así, se puede concluir que se trata de una seña, un rasgo, que contribuye a dar un sentido sagrado a los elementos poetizados, por ejemplo, en *Desolación* se hace referencia a las “harinas celestiales”, que son cosechadas por “mi segador extasiado”, cito de los “Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore” (Mistral, 1960: 230). Sobre el trasunto intertextual bíblico de esta metáfora, me expando en el próximo capítulo.

Los *motivos, retratos y biografías*, tienen una diferencia bastante acentuada con los *recados*, elogios y oraciones, por cuanto los primeros son notoriamente textos apegados fuertemente a la tradición escrita, donde el dominio de lo narrativo a través de una sintaxis más ligada a la subordinación (*hipotaxis*) es notoria. Sin embargo, este dominio no excluye el nivel de recurrencia y repetición, propio de la retoricidad de los discursos poéticos cercanos a la tradición oral, presentes en la producción mistraliana. Conviven, a veces conflictivamente, como en toda esta obra, ambas vertientes. Cito a modo de ejemplo, algunos fragmentos de *Motivos de San Francisco*:

¿Y como serían los ojos de San Francisco? [...]

Habían recogido las suavidades que tienen algunos cielos y su fondo estaba mullido de amor. Le costaba cerrarlos cuando anochecía, después de haber besado el mundo con la mirada...

Le dolían de tiernos, le dolían de amor... (Mistral, 1965: 55).

Aquí el paralelismo, la anáfora, el estilo versicular, aunque esté presentado como prosa, acerca mucho el texto a la poesía más oral de Mistral; pero en el contexto de una narración con un trabajo de escritura basado en la intertextualidad con otra escritura; sin embargo, los rasgos de una lengua mistraliana heredada de su reconocida memoria oral, proveniente de su infancia en Valle de Elqui como ella misma relata, nunca dejan de estar presentes, por ejemplo, los vocablos que cito a continuación de los *Motivos de San Francisco*: “cabrilleo”,

“mechedura”, “leprosería” y “malatos” (en el sentido de enfermos), provienen de la tradición oral rural en Mistral.

Una diferencia de los *motivos* con los *retratos* y *biografías* posteriores radica en que el centro de interés telúrico-religioso y pedagógico propio de los *motivos*, se traslada al interés por el ser humano, y a veces, incluso a cuestiones sociales y políticas, en los segundos, tal como es revelado, por ejemplo, en “La cacería de Sandino”. Precisamente esta temática desde un punto semántico más que retórico, será retomada en el próximo capítulo.

2. Elogios y Materias:

Esta forma discursiva mistraliana cultiva la prosa poética a modo de celebración de la naturaleza, los pueblos latinoamericanos y sus personajes. Específicamente, los elogios a las *materias*, constituyen su mayor logro; en razón de esta característica, es que he dedicado un aparte para su tratamiento. Primeramente, debo destacar que en lo referente a este tipo de discurso, Mistral es seguidora y compañera de varios escritores que cultivan la prosa poética con el nombre de elogio. Son buenos ejemplos Juan Ramón Jiménez con su célebre *Platero y yo*, Pío Baroja con su *Elogio sentimental del acordeón*, y el escritor español Juan Maragall, de quien Mistral incluye en sus *Lecturas para mujeres* (1961), seis textos –destacándose entre ellos “Elogio de la palabra”.

El tono laudatorio y encomiástico, característico del tópico panegírico, como lo define Ernst Robert Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1955)¹⁹, tiene su peculiaridad en los escritos de Mistral, en virtud de la religiosidad y asombro, que evidencian estas alabanzas al carácter sagrado de la naturaleza. Pero también existen alabanzas de esta clase a personajes históricos como, por ejemplo, el Padre De las Casas, a quien Mistral explícitamente

¹⁹ Con respecto al discurso panegírico, cito al clásico Ernst Robert Curtius:

El discurso panegírico fue el que más influyó en la poesía medieval; su tema predominante es la alabanza [...] Esta época tardía encomia a dioses, hombres, países, ciudades, animales, plantas (el laurel, el olivo, la rosa), estaciones, virtudes, artes, profesiones: enumeración que permite adivinar por sí sola hasta qué punto pudieron rozarse la poesía y la retórica panegírica (Curtius, 1955, T.I: 226).

contribuye en el proyecto de su beatificación, pues pertenece a la “línea de guerreros y políticos; línea de sabios y letrados; línea de santos” (Mistral, 1989: 171).

Al definir el *corpus*, me referí a las *Materias* como la sección titulada así por Alfonso Calderón en su Antología *Prosa de Gabriela Mistral* (1998), agregando a las seleccionadas por él, el “Elogio de la Arena”, compilado en *Antología Mayor* (1992) (las *estampas* estudiadas aquí se encuentran también incluidas en la Antología de Alfonso Calderón precitada).

Postulo que el modelo para las *materias*, tiene su peculiar nota franciscana, inspirada en “Cántico del hermano sol o alabanzas de las criaturas” de San Francisco, que se cita en estos textos, específicamente los versos relacionados con el fuego. A mi vez, cito los atribuidos a San Francisco de Asís, reproducidos en las *Florecillas... :*

*Loado seas, mi Señor, por el hermano fuego,
por el cual alumbras la noche,
y él es bello y alegre y robusto y fuerte (Florecillas, 1923: 344).*

En *Materias*, se cita con variaciones, el verso tercero: “El fuego es robusto, frenético y fino” (Mistral, 1998 A: 67). Así, la función de dicha intertextualidad estriba en la sacralización de las dichas materias. Mas esta sacralización evidencia un sentido que las relaciona con la Madre Tierra, como centro de la estructura simbólica, llegando a sobrepasar el centro divino del Dios cristiano. Este tema, será analizado con más detalle en el siguiente capítulo, limitándome aquí a dar cuenta de la densidad de recursos analógicos y simbólicos que contribuyen a esta representación. Con respecto a esto, es evidente el sentido religioso que adopta cada uno de los elementos alabados, a través de la permanente comparación con personajes o sucesos bíblicos, como en estos fragmentos: “en arena escribió Jesucristo su único juicio” (Mistral, 1992, T.II: 150), “agua religiosa con labio delgado que la palabra no mueve” (Mistral, 1998 A: 66), “la piedra cabezal para el Jacob de nuca fuerte” (Mistral, 1998 A: 72), “el aceite que no quiso quemar a Juan Evangelista” (Mistral, 1998 A: 73) y “la sal que clavetea en el corazón de los buenos, y hasta el de Nuestro Señor Jesucristo” (Mistral, 1992, T.II: 155). Esto significa que prácticamente no hay elemento elogiado que no tenga un carácter sagrado en *Materias* y que dicha sacralización, no solo evidencia un cristianismo muy franciscano, como he anotado a propósito de los *Motivos de San Francisco*; sino un panteísmo que ocupa recursos simbólicos e intertextuales, que permiten relacionar la escritura

mistraliana con otros discursos en tensión con un cristianismo más dogmático, como ejemplos para desarrollar más adelante con más detalle, cito la significativa simbolización de la Tagua ecuatoriana en el Elogio titulado “Las Maderas”:

La tagua cuyo fruto cae solo en las rodillas del indio, con una callada caridad vegetal que contiene leche como el cuerpo de la mujer y en la leche dulce, las nueces ceñidas que entrega un sésamo mejor que el sésamo en la cobertura servil [...] y es fruto perfecto en la norma en que las criaturas perfectas lo han sido... (Mistral, 1992, T.II: 158).

Solo apuntaré por ahora, respecto del ejemplo citado, la evidente sacralización de lo materno en las “Materias” y la ruptura del dogma cristiano de la perfección divina, con el hecho de declarar una *materia* como perfecta (el fruto de la Tagua).

Retomando el tema de lo sagrado, así como San Francisco de Asís, a quien le fue dada la “gracia” de saber nombrar las cosas “donosamente” (Mistral, 1992: 313), en “Elogio de las materias”, las cosas son nombradas con un sentido bautismal. Dicho efecto se logra con ayuda de los recursos anafóricos, se repiten oraciones, aportando un efecto rítmico, que aproxima los textos a la estructura de la oración religiosa o de los salmos bíblicos, según sea el caso. Por ejemplo, en “La Ceniza”, el sintagma reiterado es “la ceniza es ligera y callada” (Mistral, 1998 A: 70); en “El Agua”, es “el agua es ágil y sin objeto propio” (Mistral, 1998 A: 66). Corroboro esta intertextualidad bíblica con un par de párrafos muy significativos:

El fuego quemando el rastrojo en las colinas de trigo de Arauco, ...las deja blanqueadas como la lepra blanca de la mano sobrenatural de Moisés (Mistral, 1998 A: 67).

El cristal, descubierto con gozo, como un Cristo por los hombres que después de él no han logrado hallazgo mejor que este hallazgo (Mistral, 1998 A: 69).

Hago notar en el primer fragmento el hecho de situar los elementos en paisajes referidos a América Latina y, especialmente en Chile; pero casi siempre con un tono de evocación, que en otros textos se da con particular relevancia de las imágenes evocadoras de un paisaje andino. Así, la naturaleza americana, la madre tierra, es un lugar añorado al que se quiere llegar; pero que no forma parte del aquí y ahora de la propia hablante. Por tanto, las imágenes de la madre tierra son más bien situadas en los lugares correspondientes a otras representaciones *femeniles* presentes en los textos y no a las representaciones de la hablante.

El recurso comparativo es también muy recurrente, por ejemplo, al referirse a los ríos y cascadas de Chile en “Elogio del agua”, hace la frecuente comparación con personajes míticos: “el agua de las cascadas, que es una Danaida que teje y rompe su vestido, que extiende la falda luminosa, y la recoge otra vez, porque está frenética de blancura” (Mistral, 1998 A: 66). Otro ejemplo igualmente significativo se encuentra en las *estampas*, a propósito de la lechuza, ave característica de los campos. Allí se afirma: “El pico es de una Macbeth vieja que ha caído en la pesadumbre” (Mistral, 1998 A: 80).

Los recursos anafóricos son complementados con recursos dialógicos, donde las *materias* adquieren vida propia, a través de su personificación y de la facultad de hablar. El “Elogio de la Arena”, es bastante decidor al respecto:

La arena estéril que le dijo a la hierba: No quiero. Y a la banalidad de las flores, parecida a la de los amantes: No quiero; y a los árboles, excepto al pino de Mahoma: No quiero (Mistral, 1992, T.II: 150).

Pero también hay recursos rítmicos basados en la anáfora muy similares en las *materias* y *estampas*, como ejemplo de las primeras cito de “La harina”:

*La harina clara de arroz, que cruje como la buena seda...
La harina grave, que hace la pesadumbre de la espiga...
La harina suave que resbala con más silencio que el agua...
La harina es clara, suave y grávida... (Mistral, 1998 A: 65).*

El paralelismo sintáctico y léxico que culmina con la síntesis del último verso citado, se repite en todo el resto de la prosa poética como recurso anafórico, es una estructura reiterada sobre todo en los “Elogios de las materias”, como titula Alfonso Calderón una sección de “Materias”.

En síntesis, las *materias* son una especie de oración larga o cadena de letanías en las que se canta la alabanza de la materia, con una serie de imágenes, sensoriales, religiosas y literarias. Estas características las emparentan aún más con el “Cántico o alabanzas de las criaturas” de San Francisco, del cual anoto un párrafo esclarecedor:

CÁNTICO DEL HERMANO SOL...

*Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,
especialmente el señor hermano sol,
el cual es día, y por el cual nos alumbras.*

*Y él es bello y radiante con gran esplendor,
de ti, Altísimo, lleva significación (Anónimo, Florecillas, 1923: 343).*

Cabe agregar que a su vez, este género llamado cántico o alabanza a las criaturas, es también bíblico, ya que existe en la *Biblia*, específicamente como “El cántico de Ananías, Azarías y Misael”, condenados a morir en un horno ardiente por el rey de Babilonia a causa de su fe, cito algunos fragmentos ejemplificadores de este trasunto intertextual bíblico, que permite comprender mejor el estilo versicular de los *elogios* mistralianos:

*Criaturas todas del Señor,
benedicid al Señor,
ensalzadlo con himnos por los siglos.*

[...]

*Bendiga la tierra al Señor,
ensálcelo con himnos por los siglos.
Montes y cumbres, bendecid al Señor;
cuanto germina en la tierra,
bendiga al Señor.*

*Manantiales, bendecid al Señor;
mares y ríos, bendecid al Señor.
Cetáceos y peces, bendecid al Señor;
aves del cielo, bendecid al Señor.*

*Fieras y ganados, bendecid al Señor,
ensalzadlo con himnos por los siglos.*

*Hijos de los hombres, bendecid al Señor
bendiga Israel al Señor (Daniel 3, 57-88, 56).*

3. Las estampas y los croquis:

Se publican a partir de 1924, en *El Mercurio* de Chile y *El Universal* de México. Constituyen un género intermedio entre la descripción y la narración, pero en ellas la acción es tan lenta

que pierde interés frente al dominio de lo descriptivo pictórico. El origen de ellas, según Mistral, fue ser ilustraciones verbales a un libro de historia natural, según lo afirma en un artículo titulado “Libros escolares complementarios. De los Placeres y los Juegos, por Georges Duhamel”, publicado por primera vez en *El Mercurio* (3 de junio, 1928).

Algunos de los recursos que enfatizan el aspecto narrativo de los textos se encuentran en sus características dialógicas, donde los animales y vegetales adquieren el habla a través de su personificación. Por ejemplo, cito de “Una lechuza”:

Todos estos que pasan -me dice- no pueden entender a la Vieja Lechuza Blanca, con ojo de granate. Se paran delante de mí, me miran rápidamente y siguen hacia la jaula de papagayos frenéticos de Borneo (Mistral, 1998 A: 80-1).

También suele enfatizar el aspecto dialógico de los textos, el uso reiterado del apóstrofe, tal como se aprecia en la sección “*Croquis mexicanos*” de la Antología de Alfonso Calderón, de donde cito un párrafo de “El órgano (nuestro cactus de cerro o quisco)”: “Defended, tercios órganos, zarpados órganos, la tierra de vuestro viejo hermano el indio (Mistral, 1998 A: 77).

Cabe hacer notar que en esta sección Calderón incluye también “Las jícaras de Uruapán”, significando esto que son los vegetales el referente específico de los *croquis*, y en ellos se enfatiza el elemento pictórico y descriptivo, por sobre lo narrativo.

En las *estampas* se refuerza el ritmo poético de las prosas con otros elementos anafóricos, se suele integrar en todas ellas la pregunta que permite construir una fábula sobre los personajes de las *estampas*, de la siguiente manera:

¿Qué será, Dios mío, el faisán?

Hubo un tiempo en que el mundo fue más color que forma... Era la juventud del mundo. Dio vueltas y vueltas hasta enfriarse. Solo le quedan hoy algunos viejos rescoldos perdidos: los faisanes, el pavo real, las granadas (Mistral, 1998 A: 74).

¿Qué será la zebra sobre este mundo, Dios mío? La zebra es nada más, me contesta un pícaro, que un asno al que ha azotado su amo toda una noche... (Mistral, 1998 A: 75).

La característica mítica otorgada a estos elementos por los procedimientos retóricos de la interrogación y respuesta, y por el elemento narrativo que vincula las *estampas* con el mito,

como narración de carácter religioso, cuyo objeto es explicar el origen del mundo, a través de la fábula y las creencias populares²⁰, se hace evidente en estos ejemplos. Todo lo cual me permite constatar en este género llamado prosa poética, la permanente convivencia de elementos narrativos, líricos, epistolares y ensayísticos en una prosa muy trabajada, que explota al máximo su cercanía con la poesía de la misma autora y que revela una voluntad didáctica desde la misma concepción de este tipo de textos.

Este comentario da para muchas conclusiones que prefiero reservar para el final de esta tesis, relacionándolas, así, más estrechamente con el resto de los capítulos.

4. La oración de la maestra:

Parto de la premisa que este texto se relaciona con el género discursivo de la *Letanía* (del latín *litania* y del griego *litaneia*, oración, súplica), cuya definición es una “clase de oración en forma de una serie de peticiones que se cantan o recitan”, según la *Pequeña Enciclopedia de la Biblia* consultada en septiembre del 2003 en http://www.corazones.org/diccionario/a_diccionario.htm. Allí se define la estructura tradicional de las letanías con los siguientes elementos:

²⁰ Mircea Eliade privilegia en su obra, *Mito y realidad*, tres rasgos esenciales de toda historia mítica, su “tradición sagrada, revelación primordial y modelo ejemplar” (Eliade, 1966: 7). El autor justifica en detalle estos rasgos, explicando la manera de cómo es vivido el mito por las sociedades arcaicas, cito fragmentariamente:

1° Constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales; 2° que esta Historia se considera absolutamente verdadera (porque se refiere a realidades) y sagrada (porque es obra de los Seres Sobrenaturales); 3° que el mito se refiere siempre a una “creación”, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo; 4° que al conocer el mito se conoce el “origen de las cosas” [...] 5° que, de una manera o de otra se “vive” el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y actualizan (Ibid.: 25).

1. Invocación de la Santísima Trinidad.
2. Peticiones correspondientes a un tema.
3. Tres invocaciones al Cordero de Dios.
4. Oración de clausura que sintetiza las peticiones.

Si bien es cierto, la “Oración de la maestra” de Mistral no sigue estrictamente estos pasos, respeta la estructura más básica, esto es, la invocación a Dios, seguida del ruego con peticiones concretas según constato en los siguientes fragmentos de dicha oración:

*¡Señor, Tú que enseñaste, perdona que yo enseñe,
que lleve el nombre de maestra que Tú llevaste por la Tierra!
Dame el amor único de mi escuela...
Dame el ser más madre que las madres...
Dame sencillez y dame profundidad...
Dame el levantar los ojos de mi pecho con heridas... (Mistral, 1992, T.II: 181).*

Aún más, una de las acepciones del término letanía, según del *Diccionario de la Lengua Española* de la R. A. E. es precisamente lo que se llama estilo letánico; en su tercera acepción, el término significa “lista, retahíla, enumeración seguida de muchos nombres, locuciones o frases”, que es precisamente el estilo de esta oración, respaldado por los procedimientos de la anáfora y el paralelismo, que constituyen en este texto los rasgos retóricos principales que relacionan esta oración con las características del versículo bíblico²¹.

²¹ Me baso para afirmar esto en la definición de versículo, contenida en *The literary guide to the Bible* (Robert Alter y Frank Kermode, Editores, 1999), traduzco del inglés: “Cada una de las dos o tres subunidades o miembros formales que hacen una línea de la poesía hebrea, algunas veces, la literatura académica, la define como *bicolon* o *hemistiquio*” (Alter y Kermode, 1999: 672). Es necesario aclarar que en este extenso estudio se reconoce al paralelismo sintáctico y semántico y a la anáfora, como los principales procedimientos constitutivos del versículo bíblico que, como afirmé más arriba, son elementos constitutivos esenciales de las *materias* mistralianas, tanto en verso como en prosa. Sobre el tema, afirma Miguel Arteche, precisamente en su análisis de *Materias*: “La estructura anafórica de esta

Como en toda oración cristiana la combinación de la alabanza y el ruego, se apega en este texto a la construcción clásica de las oraciones de los salmos del Antiguo Testamento, cuya estructura puede postularse de la siguiente manera:

- 1 La nominación, denominación [...] [invocación]
2. La súplica o petición [...]
3. La alabanza (letánica [...])
4. El respaldo ... (Beauchamp, 1980: 95)²².

La reciente cita de fragmentos del comienzo de la “Oración de la Maestra” demuestra los dos primeros elementos de la estructura en la invocación al Señor y la petición de los elementos necesarios para poder llevar con dignidad el oficio de maestra, respaldada en los argumentos cristianos que fundamentan dicha tarea, lo creativo de la oración se observa, por ejemplo, en el hecho de que la alabanza letánica está centrada en la hablante maestra -significativamente mujer-, más que en el “Señor”, lo que ya implica un nivel de ambigüedad con el género discursivo cristiano de la oración:

Haz que haga de espíritu mi escuela de ladrillos. Le envuelva la llamarada de mi entusiasmo su atrio pobre, su sala desnuda. Mi corazón le sea más columna y mi buena voluntad más oro que las columnas y el oro de las escuelas ricas (Mistral, 1992, T.II: 181).

Hago notar que el tópico laudatorio va acompañado siempre por el de la falsa modestia, siempre muy presente en la obra de Gabriela Mistral²³: “Hazme fuerte aun en mi

prosa se ve tan nítida, que no parece necesario insistir en una técnica que, para ella y por sus lecturas, arranca en parte de la poesía hebrea” (Arteche, 1989).

²² Beauchamp, Paul. *Psaumes nuit et jour*. París: Du seuil, 1980. La traducción de la cita original en francés es mía.

²³Sobre la relación del tópico de la falsa modestia y la *Biblia*, cito al clásico Ernst Robert Curtius, afirmando que “fórmulas como ‘mi pequeñez’, ‘mi mezquindad’, ‘mi poquedad’ (*mea exiguitas, pusillitas, paruitas*) aparecen en la época carolingia. Tenemos aquí la

desvalimiento de mujer y de mujer pobre” (Mistral, 1992, T.II: 181), y tiende a ensalzar la figura de la maestra de tal manera que el elogio es principalmente dirigido a la que ejerce tan noble profesión. Incluso el “Señor” llega a tener un grado de familiaridad con ella, que en algún momento los hermana y, por tanto, los equipara: “¡Amigo, acompáñame!, ¡sosténme! Muchas veces no tendré sino a Ti a mi lado” (Mistral, 1992, T.II: 181).

Por último, el fuerte carácter didáctico en la prosa mistraliana, se evidencia con el uso reiterado de la sentencia final como recurso retórico, en esta oración es la siguiente: “amar intensamente sobre la tierra es llegar al último día con el lanzazo de Longinos en el costado ardiente del amor” (Mistral, 1992, T.II: 182). Es significativo, que aquí tanto la destinadora, como destinataria de esta función didáctica, es predominantemente *mujeril* (en mistraliano): “Dame que alcance a hacer de una de mis niñas mi verso perfecto y a dejarte en ella clavada mi más penetrante melodía, para cuando mis labios no canten más” (Mistral, 1992, T.II: 181). No excluye esta oración la mención de los niños en general; pero esta petición especial por una de “las niñas” es muy relevante en la intención didáctica general de la prosa mistraliana, lo que retomo en las conclusiones de mi tesis.

5. Los recados

Si bien es cierto, los *recados* constituyen una suerte de amalgama de todos los tipos de prosa antes nombrados (pues todos los recursos de la prosa mistraliana se incorporan al *recado* como su logro mayor), caracterizaré en este capítulo los rasgos más reiterativos de la prosa que Mistral llama *recados*, basándome en los textos de tema maternalista, por ser el dominante en los niveles explícitos o implícitos de los discursos que habitan los textos en

transposición al uso cristiano de una fórmula pagana de empequeñecimiento” (Curtius, 1955, T.I: 129), y agrega más adelante:

La autoridad de la Biblia dio lugar a una frecuente fusión del antiguo tópico con fórmulas de empequeñecimiento de sí mismo tomadas del Antiguo Testamento. En presencia de Saúl, David dice ser como un perro muerto y como una pulga (I Reyes, XXIV, 15, y XXVI, 20). Esta fórmula pasa después a San Jerónimo: Ego pulex et Christianorum minimus (Curtius, 1955, T.I: 130).

prosa mistralianos. He seleccionado, entonces, los más representativos de la evolución que este género tiene en la producción mistraliana.

Los *recados* se publicaron aproximadamente entre 1919 y 1952. En la selección a comentar en el capítulo, si bien algunos no se titulen justamente así, igualmente obedecen fielmente a las características del conjunto de prosas tituladas de este modo. Éstos son: “Don Vasco de Quiroga” (1923), “A la mujer mexicana” (1923), “Gabriela piensa en la madre ausente” (1923), “El pueblo araucano” (1932), “Fray Bartolomé” (1932), “Pequeño mapa audible de Chile” (1934), “*Recado* sobre el Quetzalcóatl” (1936), “*Recado* sobre los Tlálocs” (1936), “*Recado* sobre Michoacán” (1944), y “Algo sobre el pueblo quechua” (1947) y “Comento a ternura” (1942). Es la misma Mistral quien los define como especies de “cartas” que se escriben:

...sobre el rescoldo de una poesía, sintiendo todavía en el aire el revoloteo de un ritmo solo a medias roto y de algunas rimas de esas que llamé entrometidas, en tal caso la carta se vuelve esa cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que se la disputan ... Estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural con el que he vivido y con el que me voy a morir (Mistral, 1992: T. I: 975).

Una parte significativa de lo que se ha denominado la originalidad expresiva de Gabriela Mistral proviene del carácter de lenguaje hablado en su escritura, o de lo que ella defendía como la "lengua conversacional" en una conferencia titulada "Cómo escribo" (Mistral, 1992, T. II: 553). Esta característica oral de su escritura, ha sido observada en múltiples estudios sobre la autora, teniendo relación con su poética explícita, que ella enlaza con su competencia lingüística "campesina", según consta en múltiples notas, cartas y conferencias donde se explaya al respecto. Un ejemplo de esto figura en las “Notas” a *Tala* que acabo de citar, donde se refería específicamente a los *recados* escritos en verso. Sobre esta misma nota destaco que a diferencia de las cartas, las que “suelen aventar lo demasiado temporal” (Mistral, 1938: 280), los objetivos del *recado* mistraliano están siempre en función de comunicar su recepción, ora crítica ora elogiosa, sobre obras, autores, lugares, personas y materias.

Por el título y contenido de los textos que estudio, constato que guardan relación con las primeras acepciones del término, según el *Diccionario de la Lengua Española* de la R.A.E.: "mensaje/ encargo/ memoria o recuerdo de la estimación o cariño que se tiene a una persona"; sin embargo, se aproximan más al objetivo de una carta que se envía “con *recado*”, como “regalo o presente”, según la cuarta acepción del término. Incluso algunos de ellos se titulan

mensajes, como el "Mensaje sobre Luisa Luisi". En definitiva, los *recados* en prosa (los hay también en verso) consisten en artículos periodísticos con un tono íntimo y epistolar, que cultivan mayoritariamente la prosa poética como cauce preferido de expresión. Por estas peculiares características, muchas prosas con títulos iniciados con un “algo sobre”, “sobre”, “respuesta a”, “carta para” y “comento a”, son en realidad *recados*, esto es, comentarios subjetivos y personales, frecuentemente con un destinatario particular; pero siempre destinados a la publicación, o sea, para un destinatario colectivo.

Es destacable también que la fuente campesina de su escritura fue forjada en su infancia en Montegrande, un mundo permanentemente recordado como *ethos* familiar. Por ello sus *recados* en verso o prosa tienen un característico tono de intimidad y familiaridad para enseñarnos diversos objetos o personas, mayoritariamente ejemplares.

Finalmente, el cultivo del *recado*, como género en la obra mistraliana, tuvo tal importancia que hubo seguidores de su uso en la literatura chilena, por ejemplo, Elicura Chihuailaf, publicó en prosa su *Recado confidencial a los chilenos* (Santiago: LOM, 1999), para dar a conocer la cultura mapuche al "pueblo chileno" desde su personal status de "oralitor", según sus propias palabras: “*Recado*, porque es un mensaje verbal (que se hace de Palabra). Confidencial, que se dice en confianza. La paradoja implícita en la coexistencia de nuestras culturas” (Chihuailaf, 1999: 11).

En este texto reconoce explícitamente la primera acepción del término con que Mistral inauguró este género, esto es, ser un mensaje o respuesta que “de palabra” se da o envía a otro; por ello uno de los rasgos que más se explota en los *recados* es lo que Ana María Cuneo llama “oralidad residual” en la obra de Mistral. Este elemento está presente en todo su trabajo literario; pero los *recados* son los que más le permiten a la autora expresar esta veta, según lo que constato de las citas anteriores. Cuneo entiende por “oralidad residual”, la que “coexiste en las culturas que tienen acceso a la escritura, pero que por diversas causas persiste como vigente paralelamente a ella” (Cuneo, 1992: 7). Esta estudiosa concluye, a partir del análisis detallado de la poética mistraliana, que dicha característica en la obra de Mistral proviene de su circunstancia biográfica, tal es su infancia en el Valle de Elqui. Infancia que marcó su formación de escritora a través de dos vertientes principales: los relatos folclóricos y la *Biblia*. Ambos elementos fueron inicialmente aprendidos en forma oral por ella, a través de las canciones y relatos que escuchó de campesinos del Valle, y de la *Biblia* recitada por su

abuela paterna. Hay abundante material testimonial de Mistral sobre esta temática y por ejemplo, en la prosa titulada “Contar”, afirma: “Dos o tres viejos de aldea me dieron el folklore de Elqui –mi región- y esos relatos con la historia bíblica que me enseñara mi hermana maestra en vez del cura, fueron toda mi literatura infantil” (Mistral, 1992, T.II: 190-1).

En este contexto habría que entender, por ejemplo, el abundante uso de arcaísmos o neologismos provenientes del uso arcaico del idioma en el Valle de Elqui a comienzos del siglo XX, en que se hablaba el español del siglo XVI de España, según la propia autora, pues Mistral afirma sobre Montegrande, su lugar de infancia y aprendizaje de la lengua materna:

...escuché de niña los cuentos que sabían los viejos y las viejas. Y todo ello venía dicho en ese castellano hablado con sus vocablos del siglo XVI que el valle había retenido como la vaina que atesora el brillo de la espada. No sé qué sería yo sin esos resplandores de la palabra caldeada por la imaginación popular (Mistral, 1999 B: 97).

Postulo que esta localidad rural, como se representa en el imaginario de la obra de Mistral, corresponde al diseño de una “comarca oral latinoamericana”, de acuerdo al análisis de las “comarcas de la ficción” en la narrativa de nuestro Continente, que realiza Carlos Pacheco con su ensayo *La Comarca Oral* (1992), el que plantea que en este tipo de localidades:

...la existencia de la escuela rural elemental o el eventual acceso de algunos de sus miembros al periódico, al catecismo o a las órdenes escritas de la autoridad local no alteran fundamentalmente el predominio de lo que se ha llamado matriz de oralidad (Pacheco, 1992: 37).

Siguiendo la línea de pensamiento de Ángel Rama, principalmente de sus obras *Transculturación narrativa en América Latina* (1987) y *La ciudad letrada* (1984), sostiene Pacheco que en “las comarcas orales” se dan las características siguientes: regiones rurales aisladas, economías agropecuarias, culturas predominantemente orales y formas dialectales populares o lenguas indígenas según la zona geográfica. Estos elementos están en permanente tensión con los centros metropolitanos y con sus economías industriales y, asimismo, con su cultura letrada moderna en que dominan las normas canónicas del español o el portugués según la región. En este contexto, la presencia de las “comarcas orales” en la literatura latinoamericana aparece como una suerte de resistencia frente a la invasión de la cultura colonizadora, siendo esto característico en el proceso histórico y cultural latinoamericano del mestizaje (Pacheco, 1992: 59).

En Mistral el uso de estos procedimientos tiene el propósito consciente de explotar la dimensión expresiva del idioma; pero lo característico mistraliano es la huella del habla típicamente rural chilena, demostrada en su preferencia por el dicho o refrán popular, el uso de hispanoamericanismos, regionalismos y coloquialismos en su discurso, la preferencia por la creación de palabras (neologismos) o el empleo corriente de otras en desuso (arcaísmos). Por ejemplo, los sufijos ado-ción-eo-era-ón-dor en vocablos como “barbado”, “jadeo”, “encajera” (que hace encajes), “indiferentón”, “ricachón”, “zumbón”, “andador”, “coloración”, son recursos frecuentes en el uso del lenguaje popular. Además, los cultismos que transforma en neologismos, como los siguientes: “alácrito”, “elácrito”, “crepitoso”, “fojear”, o los adjetivos neológicos que provienen mayoritariamente de sustantivos a los que agrega sufijos terminados en oso y en ado/a, udo o ento: “espinoso”, “sanguinoso”, “extremoso”, “amariposada”, “talentudo”, “linajudo”, “calenturiento”²⁴.

Algunos ejemplos de neologismos semánticos y morfológicos, provenientes del habla campesina, se dan en la formación de sustantivos en ía, ío y en or: “gansería”, “conversaduría”, “mujerío”, “forastería”, “vocerío”, “blancor”, “sollamador”, “cantador”, etc. También se observa una tendencia a derivar, desde verbos, sustantivos en “dura”: “escondadura”, “sollamadura”, “hambreadura”, “hondura”, “desflecadura”, “ceñidura”, “sonrojadura” y “tajeadura”. Son arcaísmos caídos en desuso los vocablos: “en bajando”, “diz que”, “fojear”, mientras que verbos usados normalmente en su poesía como “apear”, “abajar”, “aupar” y “voltear”, corresponden a expresiones populares, muy propias del idiolecto campesino chileno. En su “Recado sobre los Tlállocs” hay algunas muestras de este lenguaje: “el cultivar el maíz, el algodón y el magüey, que dan el pan de comer, el tejido arropador y la bebida de la calor...” (Mistral, 1992, T.II: 328) o expresiones como “la tierra guardada de Tlállocs verdeaba siempre” (*Ibid.*), tienen remembranzas campesinas, así como la atribución del artículo femenino a calor, que hace el campesino con frecuencia. Además, el uso reiterado de la conjunción “y” o el uso de diminutivos: “les echaba, a lo zumbón, una miradita verde por las ramas” (Mistral, 1992, T.II: 329). Otros diminutivos empleados en los *recados*, como *padrecito*, *hombrecito* y *carnita*, también remiten al habla campesina; este último tratamiento suele connotar una relación de cariño e intimidad con los personajes y

²⁴Enrique Valdés en el estudio citado, “Resonancias martianas en la prosa de Gabriela Mistral”, desarrolla y amplía este mismo tema.

cosas retratadas. Hago notar que esta recurrencia no excluye el procedimiento inverso, la hipérbole, que suele dar una característica anafórica al discurso y que también evoca el habla campesina en cuanto al uso de adverbios adjetivados: “Los Tlálocs eran muchos en la mucha tierra de México” (Mistral, 1992, T.II: 328).

Mucha herencia de este lenguaje arcaico y campesino se da en el plano estilístico de esta prosa con algunos recursos que destaco a continuación. Cito de “Las Jícaras de Uruapán” el uso especial del hipérbaton en la anteposición de gerundios y verbos conjugados al sujeto: “Partiendo del corriente plato ahuecado, ha ido lejos el indio” (Mistral, 1992, T. II: 130). También se da, en este plano, la abundancia de sentencias de fuerte raigambre popular: “un toma y daca (*sic*), que no se acaba nunca” (Mistral, 1992, T.II: 330), o de modismos campesinos como *mochería* (religiosidad), vocablo empleado en “*Recado* sobre Michoacán”. Además, destaco la tendencia frecuente al uso de pronombres clíticos redundantes, por ejemplo, en “Pequeño mapa audible de Chile”: “Yo me gocé y me padecí las praderas patagónicas en el sosiego mortal de la nieve y en la tragedia inútil de los vientos...” (Mistral, 1992, T.II: 23). Este rasgo se mantiene también en los poemas, cito un par de versos de “*Recado* de nacimiento para Chile” de *Tala*: “Ahora les escribo los encargos:/ no me le opriman el pecho con faja” (Mistral, 1992, T. I: 432). Hago notar que este *recado* se presenta como carta en verso, en respuesta a amigos por el nacimiento de su niña, lo que reafirma el carácter oral epistolar de los *recados* en verso o en prosa.

En estas modalidades de uso del lenguaje he constatado una frecuente presencia del español utilizado en el área andina suramericana, con mucha influencia del quechua y también, del aymara, según numerosos estudios lingüísticos sobre el tema, siendo el más abarcador que he consultado el de Germán De Granda, *Español y lenguas indoamericanas en Hispanoamérica: estructuras, situaciones y transferencias* (1999). Según este texto, el “español andino” comprende las zonas serranas de Ecuador, Perú, Bolivia y el Noroeste argentino; pero también puede ampliarse hasta el área centro-norte de Chile, debido al alcance de la dominación inca en nuestro país. Corroboran esta hipótesis los estudios históricos sobre tema inca en Chile, como el que cito a continuación:

José Toribio Medina realiza con anticipación (Medina, 1952), una intensa revisión de crónicas y relaciones de historiadores del siglo XVI, con la que establece los hechos de los últimos emperadores cuzqueños. Este investigador describe el acceso progresivo del dominio inka al actual territorio Chileno, accediendo a los valles transversales y estableciéndose en el “Valle de Chile”

(Valle de Aconcagua), y en el Valle Central [...] Los Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega (1609), citado por Medina, se relata la descendencia Real que extendió su dominio a estos territorios con Tupac Inca Yupanqui que avanzó hasta Copiapó y Huaina Capac que accedió a la Zona Central [...] El autor expone la idea de que el acceso al territorio actualmente chileno fueron los dos caminos (uno que cruza el despoblado y otro cordillerano) [...] inclinándose por la idea de un dominio efectivo hasta el valle del río Maipo... (Gómez, 1999: 19).

Cabe agregar a este antecedente que el mestizaje andino también se introdujo en Chile durante la conquista española, a través de los/as sirvientes/as que trajeron consigo provenientes principalmente del Perú, quienes vivieron con ellos conservando algunas costumbres, casándose entre ellos e introduciendo objetos andinos, como vasijas que se trajeron del Cuzco. Pero como dependían del sistema europeo y están inmersos en él, no tuvieron independencia para formar una unidad propia. La huella principal que quedó de ellos es el lenguaje, la cantidad de palabras quechuas que usamos actualmente en nuestro lenguaje son reflejo de la unión entre los andinos y españoles.

Volviendo ahora a mi hipótesis lingüística sobre los *recados* mistralianos, basada en lo anteriormente expuesto, el reiterado uso del doble posesivo: “me le”, es un rasgo característico de toda la producción en verso o prosa, por ejemplo, un poema titulado “Encargos” de *Ternura*, comienza así: “Le he rogado al almud de trigo/ que guarde la harina sin agriura,/ y a los vinos, que cuando beba,/ no me le haga sollamadura “ (Mistral, 1992, T. I: 207). Muchos estudios sobre el español andino constatan que el excesivo uso pronominal del posesivo es un rasgo característico en las zonas sobre todo rurales, que abarcan los sectores donde se habla esta modalidad lingüística del español (Granda, 1999: 61-70). No participo de la discusión acerca del origen quechua o castizo de este rasgo morfosintáctico, solo de la constatación de esta presencia en las zonas rurales mencionadas. Además, la anteposición de gerundios al sujeto y verbo, es también un rasgo que puede explicarse por este influjo, por ejemplo, cito de “Recado sobre los Tlállocs”: “Siguiendo a las aguas los Tlállocs bajaban de las alturas hasta las riberas de los ríos “ (Mistral 1992, T. II: 328). Este rasgo, según el mencionado estudio, *Español y lenguas indoamericanas en Hispanoamérica...*, corresponde al influjo de un quechuismo morfosintáctico en el español andino (Granda, 1999: 51-60). Todo esto reafirma la fuerte presencia de modalidades orales rurales de discurso en la obra mistraliana; pero sobre todo en los *recados*, *encargos* o *mensajes*, en prosa o verso. Cabe agregar que los términos como “agriura” y “sollamadura”, corresponden a la norma coloquial

campesina que he comentado anteriormente. No me expando más sobre este tema, porque su trascendencia da para otro trabajo de investigación de orden lingüístico, solo me basta por ahora reiterar la presencia de esta modalidad informal en los *recados* mistralianos.

Sin embargo, conviven con este coloquialismo campesino en la escritura de los *recados*, procedimientos retóricos heredados de la tradición literaria más clásica. El recurso metonímico suele ser el dominante en los *recados* en prosa. Por ejemplo, cito de “Pequeño mapa audible de Chile”: “Salir ahora, echando la oreja en flecha tirada al Sur... La oreja se suelta ahora de la costa, porque el oído, como el ojo, cambia con gusto de pasto” (Mistral, 1992, T.II: 22). Relevo el recurso sinestésico presente en este fragmento y también muy recurrente en toda la prosa mistraliana. Destaco también el recurso analógico que suele enfatizar el aspecto *femenil* de la naturaleza: “tierras muy donosas, peinadas en zurcos como cabeza de mujer” (Mistral, 1992, T.II: 328). La personificación y la divinización de la naturaleza otorgan una nota panteísta, de carácter modernista en general a la prosa mistraliana, lo corroboro con expresiones como: “tierra greñuda de hierbas locas” (*Ibid.*), “las serpientes que al comenzar a llover, salen a averiguar novedades” (Mistral, 1992, T.II: 329), “es el viento patagón... el que hace su fiesta desesperada sobre la llanura” (Mistral, 1992, T.II:23). Hago notar aquí el reiterado hipérbaton que antepone el verbo al sujeto, característico en toda la escritura de Mistral.

De este breve comentario desprendo la convivencia tensionada entre la norma culta formal y la informal del idioma, ya que en textos apegados a una tradición literaria escrita, Mistral intenta preservar una tradición popular, de origen oral y folclórica, heredada del acervo rural de su competencia lingüística, produciendo una peculiar literatura y un particular género discursivo (los *recados*), marcados por esta característica oral de carácter residual, como comenté anteriormente. Esta tensión evidencia la permanente relación polémica entre cultura popular oral y privilegiada letrada, que está estigmatizada así desde los orígenes de nuestra cultura latinoamericana, como probaré con el resto de esta tesis.

En los *recados* se hacen más evidentes que en las otras clases de prosas las preferencias literarias, políticas y personales de Mistral. Constato, por ejemplo, las preferencias de la autora por la literatura chilena sobre otras, especialmente la literatura modernista y criollista, que la autora evidencia con la abundancia de *recados* dedicados a Marta Brunet, Pedro Prado o Joaquín Edwards Bello, entre otros autores chilenos del mismo período. También se

observan sus preferencias por el poema en prosa sobre la narrativa, por la semblanza o biografía sobre la crítica, en el modo de tratamiento de estos temas. Retomo este planteamiento en el próximo capítulo.

Con relación a lo anterior, la misma prosa poética, como género literario, se relaciona con la escritura de mujeres en Latinoamérica en el período de comienzos del siglo XX, dado el *status* de “géneros menores” (Lausberg, 1980) con que se presentan en la retórica clásica la carta, la prosa poética, las sentencias, el testimonio, la biografía, el diario íntimo, etc, siendo todos géneros cultivados por ellas. Canónicamente hablando, son géneros limítrofes entre lo no literario y lo literario, entendiendo por tal lo que la experiencia de los lectores identifica como discurso literario en un *cronotopos* bien delimitado. Las razones de esta situación de límite pueden estar relacionadas al hecho de ser géneros más *dialógicos*, en el sentido de que el mundo representado y el lector sean alteridades, el otro, “la otra voz” (Bajtín, 1988), y menos *monológicos*, en el sentido de que el mundo representado y el lector sean mayormente “la voz del locutor”, del “yo” (Bajtín, 1988). Postulo que este rasgo dialógico caracteriza a los géneros discursivos más testimoniales y menos ficcionales y, por tanto, más alejados de lo que se entendía por literatura en el contexto antes señalado²⁵.

Esta clase de géneros discursivos ha sido campo preferido de la escritura femenina y es que los espacios que la cultura dominante extrae de lo cotidiano y personal, los constituye como reinos separados de la política, la ciencia y la filosofía, es decir, de la primera articulación del poder. Pero, si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano (Ludmer, 1984: 54).

²⁵Ambos términos, *cronotopos* y *dialogismo*, son producto de la reflexión teórica de la obra de Mijaíl Bajtín. *Cronotopos*, por sus mismas raíces etimológicas, apunta a una relación espacio-temporal solidaria e indisoluble, que destaca “un conjunto de condiciones sociales-históricas, metereológicas-fisiológicas, que determinarán que una palabra dicha en este tiempo y lugar, tendrá un significado diferente al que tendría bajo otras condiciones” (Bajtín, 1983: 428). Y *dialogismo* es para Bajtín “el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia. Todo significado es entendido como parte de un todo mayor, hay constante interacción entre significados, los que tienen la capacidad de condicionarse entre sí” (Bajtín, 1983: 426). La traducción del inglés es mía.

Así, lo que se ubica en los márgenes del *canon* puede permitirse mayores desbordes y en la obra que estudio, incide en una relación tensionada y contradictoria con el *canon* de lengua mayor (Deleuze y Guattari, 1983). Afirma Kemy Oyarzún a propósito de la escritura mistraliana: “hablar lo propio implica torcer y deformar una lengua que precisamente por ‘mayor’ le es ajena...su escritura es ‘menor’ también en la medida en que las prácticas de la oralidad no sean hegemónicas” (Oyarzún, 1998: 24).

Capítulo 3: La prosa poética mistraliana: Un acercamiento temático

Es en el nivel de los temas donde la obra en prosa de Gabriela Mistral muestra sus nexos y concomitancias respecto de las producciones literarias latinoamericanas del mismo período, en las cuales se percibe un hiato, fisura, referida a la apropiación conflictiva de lo foráneo y colonizador con lo propio, puesto que no hay un carácter integrador en las etapas de aculturación, recepción y recomposición sociocultural, que el proceso de mestizaje latinoamericano implicó según los estudios que reseño en el siguiente capítulo, el número cuatro. Es así como las obras literarias latinoamericanas del período en que publica Mistral suelen mostrar este conflicto abierto, tal como ocurre en los textos de la autora que analizo, apoyándome especialmente en las tensiones de significación que muestran un carácter contradictorio y perturbador. Presento, entonces, una clasificación inicial de éstas, proponiendo tres tensiones fundamentales: la etno-racial, la sexo-genérica y la utópica.

1. Tensión identitaria etno-racial

Es curiosa, por decir lo menos, la manera en que se presentan en Gabriela Mistral, las temáticas de esta identidad, en la que subyace la reconstitución o más bien el problema de la constitución de la misma, apreciada en su mismo origen, como escindida y violenta, con un padre conquistador y en la práctica de su descendencia como un formador patriarcal en ausencia, y una madre aborígen (incluso, con el sentido de “materia” o “sustancia”), mujer-madre-tierra, resuelta en su apreciación del mestizaje.

La prosa mistraliana en la que se abordan temáticas referidas a los pueblos aborígenes de nuestro continente, coincide en sus inicios, con la labor educativa y diplomática que Mistral desarrolla en México a partir de 1922. Por iniciativa del Ministro de Educación pública del citado país- el filósofo y educador José Vasconcelos- es invitada a colaborar con los programas de reforma educacional -especialmente en misiones rurales e indígenas-, fomentándose así su propia motivación e interés por los temas tratados. Comienza entonces su producción escritural sobre el tema en el marco histórico de una eclosión de movimientos

indigenistas de los que forma parte importante el mismo Vasconcelos. Se estructura, yo diría, una clara voluntad didáctica en esta producción de Mistral, muy correspondiente al interés y proyecto intelectual fundador de estos años de apropiación modernista, mostrándose –en su caso particular- los rasgos evidentes de un proyecto misionero, educativo y evangelizador, postura con que la autora se integra explícitamente al “Arielismo” como afirmación de la latinidad frente a la expansión cultural anglosajona, adscribiéndose al pensamiento del célebre ensayo *Ariel* (1900) del uruguayo José Enrique Rodó. Lo anterior constituye una modalidad de *colonidad* sobre dichos pueblos²⁶. Sin embargo, más o menos cercana a una visión amparada en el indigenismo, propia de estos años de conformación modernista- que daría aparentemente una óptica de choque más que simplemente contradictoria o ambigua-, la temática de los textos presentes en el *corpus* proviene del elemento mestizo y occidentalizado que la autora representa, esto es, de una escritora chilena de las capas medias, de origen campesino; pero ya urbanizadas y en ascenso hacia una modernidad críticamente adoptada. Así, si bien dentro de esta línea Mistral rescata lo aborigen y su construcción cultural como parte importante en la conformación de los conceptos de identidades nacionales, siempre lo hace -y a pesar de sus rasgos fundacionales que parece apreciar en términos del eje mujer-madre-tierra antes señalado- dentro de los proyectos estatales y de las simbólicas que constituyen a las repúblicas. Esta veta de su pensamiento –la búsqueda de elementos para una concepción de una identidad republicana común a las peticiones de la modernidad- la emparenta, salvando las ciertas, claras y consecuentes diferencias, con una generación de intelectuales que cumplieron roles importantes en el proceso de modernización de sus respectivos estados, como José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Reafirmo lo anterior con las palabras de la propia Mistral encontradas en “El patriotismo de nuestra hora” fechado en 1919:

Chile, se ha dicho por varios hombres de estudio,[...] entre las naciones más importantes de América, [...] es el menos democrático y el menos moderno de aquellos países. Los observadores lejanos se han engañado un poco. La herencia de Carrera, el apasionado, y la de Balmaceda, el demócrata, no se han perdido; están latentes, luchan, hasta hoy sin sangre, con la opuesta, y en las nuevas leyes ambas ponen su qué rotundo y febril la una, sabio y sereno la otra y de esa colaboración de adversarios, como de la síntesis de los elementos antagónicos...(Mistral 1977: 159).

²⁶ Me refiero a la *colonidad del ser* propuesta por Walter Mignolo en los tres niveles de colonización que expliqué en la nota número diez.

Así y todo, la vertiente indigenista en la obra de Mistral puede reconocerse si la consideramos precisamente como una proyección de deseo, una conquista, esto es, como el ejercicio de una voluntad o, parafraseando a Mariátegui, un intento de revelar el mundo indígena (que aparece fuertemente mestizado) con los atributos de otra cultura y desde una inserción social distinta: la del escritor que se sitúa en el sector más occidentalizado de la sociedad (Mariátegui, 2000). Por lo anterior, agrega Mariátegui, es que la literatura indigenista “no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Es todavía literatura de mestizos”. (Mariátegui, 2000: 335). Haciendo énfasis en la última frase, yo diría entonces, que es una literatura de procedimientos y temas en el contrapunto de una visión tensional. Tal cual dice –salvando la interpretación conceptual que sostengo– este autor, al signar la “idealización nostálgica del pasado” (*Ibid.*) como característica del “colonialismo”, y que a mi vez interpreto como un rasgo de deslizamiento por integración: se desliza el sujeto “indio”, “aborigen”, hacia el mundo moderno, vestido, significado, como “utopía”, como elemento simbólico que permite su lectura, aún más, su constitución como parte de las modernas repúblicas, en tanto representaciones adscritas al proyecto político de la modernidad.

Refutando lo anterior, es justamente en la prosa mistraliana donde –a pesar y acaso en razón de su tensión *ginotérrea*– la autora evidencia un discurso dominante, altamente patriarcal y colonizador que conforma, como un eje simbólico deseable y deseado, una labor evangelizadora occidental sobre los pueblos indígenas. Léanse, por ejemplo, los *recados* a fray Bartolomé de las Casas y a Vasco de Quiroga. El Padre De las Casas es expuesto en el texto con la categoría de santo, incluyéndose en ella como constitución suficiente, específica, a toda la “tradición” de la conquista española, como ya comenté. En contraste con esta visión; pero aún más, como necesario acompañamiento, el discurso referido al indígena en estos artículos, arroja una visión bastante disminuida y hasta denigrante sobre éste, con calificativos como “languidez tórrida”, “nuestro fatalismo indio”, “nuestros vicios etno-raciales”, “indio (pieza de difícil tratamiento)” (Mistral, 1989: 173). Incluso en su artículo titulado “El pueblo araucano” se refiere a ellos como “salvajes”, “indiadas...enloquecidas y barbarizadas” (Mistral, 1994: 47). El tratamiento general que otorgan estos textos a los pueblos aborígenes es de “indios”, a pesar de sacar de ellos mismos elementos (aunque en el sentido de más bien de *materias*) idealizados para una constitución política de la identidad. El término “indios” contiene hasta hoy una fuerte connotación negativa y denigratoria en nuestra cultura, de lo

que deduzco, conforme a todo lo expuesto, que Mistral define lo criollo-mestizo como ideal para la identidad latinoamericana, más allá o acá del indígena. Se constituye, así, una tensión de significación contradictoria y perturbadora en su obra, que no puede sencillamente, desligarse de la tensión sexo-género, ni de la tensión de lugar, es decir, la utopía, como comento a propósito de las tensiones siguientes.

2. Tensión identitaria sexo-genérica

Presento esta tensión con un ejemplo proveniente de la pintura, para ampliar la variable simbólica de la escena originaria de la tensión más allá de la obra de Gabriela Mistral. En el mural de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, elaborado por un equipo de pintores y muralistas, a cargo del Maestro mexicano Jorge González Camarena, durante los años sesenta en Concepción, hay dos elementos que pueden funcionar –en el marco de este trabajo- como alegorías comunicativas:

- Una es la constituida por lo que se designa –al decir de los propios exégetas pictóricos- como la “pareja original”; ésta se constituye por la imagen de un guerrero español enfundado en acero de cabeza a los pies, enlazado del brazo por su compañera de este lado del mar, siendo sus atributos los rasgos indígenas, la tez morena y la desnudez. Ambos contemplan, desde la altura, un paisaje incierto; pero que se revela en colores luminosos de rojos y ocre, de connotaciones épicas.

- Paralelamente, en otra posición del mural, abajo, en línea con el piso de la sala, acaso como metáfora inconsciente o metonimia flagrante, se nos muestra América, como una muchacha desnuda de formas opulentas, más que criollas, mestizas, tan solo con la imagen del mapa del Continente como vestidura sobre la piel. Lo más decidor de esta última imagen no es su directo contenido simbólico; sino lo que pertenece al anecdotario local: ella, la modelo, fue una prostituta, acaso la única mujer que conforme a su rol, pudiese posar desnuda, para ser vista, poseída –aún en ambientes artísticos- diariamente por los contempladores de este mural.

Estos ejemplos a mi juicio presentan muy bien las tensiones presentes en la concepción sexo-genérica de, por un lado, una imagen de construcción cultural académica en que la mujer interviene como arquetipo mítico de fundación, y por otro, de la imagen de la misma en su operación clandestina, como potencia telúrica -mujer, madre, tierra- que si bien se denigra, es demasiado potente, importante a nivel de significativo, para poderla negar.

Retomo entonces el tema en la especificidad de la prosa que estudio y encuentro los elementos precisos para una develación de tensiones, que pueden leerse conforme a la tesis de Sonia Montecino sobre el mestizaje chileno, contenida en *Madres y Huachos, alegorías del mestizaje chileno* (1991). Fundamentalmente, se trata de la percepción de la imagen de la madre como presencia y la del padre como ausencia. Aunque, y conforme a los propios conceptos teóricos esbozados como conductores de mi propia tesis, hablaría más bien de un eje tensional de presencia (la “madre”, que sostiene el sujeto), y de un deslizamiento del Nombre del Padre, como un atributo, que consigna respecto de la modalidad del “nombre”, su legitimidad.

Sostiene Sonia Montecino que nuestro continente se caracteriza por una cultura mestiza, producto de los procesos de conquista y colonización; cultura que tendría como singularidad la fundación de un nuevo orden y de nuevos sujetos, cuyo nacimiento histórico y simbólico estuvo signado por la ilegitimidad. Montecino plantea que esta cultura se signa por una “escena originaria”, histórica unión, generalmente violenta, de la mujer india con el hombre español, dentro de un relación “ilegítima” desde el punto de vista de unos y otros, trayendo como consecuencia el nacimiento de vástagos cuya filiación paterna era desconocida. Así, los mestizos tuvieron como único referente de su origen a la madre, la cual fue en muchos casos la única re/productora (tanto en el sentido económico como en el social) de ese “nuevo mundo familiar” (Montecino, 1991). Desde este punto de vista, Mistral representa la imagen de la mujer mestiza en “Gabriela piensa en la madre ausente”: “los padres están demasiado llenos de afanes para que puedan llevarnos de la mano por un camino o subirnos a una cuesta, por eso es que somos más hijos de la madre, con la cual seguimos ceñidos...(Mistral, 1992, T II: 342).

Sobre el mismo tema, es notorio en los textos que estudio un discurso de identificación de la mujer “india” con la tierra, con las lenguas aborígenes y los elementos sagrados. Lo observo precisamente en las prosas más referidas a las culturas originarias que a los colonizadores, como “Las jícaras de Uruapán” y “A la mujer mexicana”, y en los recados “Sobre Michoacán” y “Sobre el Quetzalcoátl”, en donde diversos elementos, *materias*, alimentos, artesanías, propician su identificación con lo femenino-maternal, a la vez convocando una aura de años, de misteriosa profundidad. Esto último puede observarse en el “Recado sobre Michoacán”: “La cuarta vocación tarasca serían las jícaras de guajes (calabazas) laqueadas y floreadas a pulso batientes de color, artesanía generalmente mujeril [...] y durando medio

siglo, son un alarde increíble del pobre *mate*” (Mistral, 1992, T.II: 90). Sensiblemente, esto lo reconoce –en su texto “El pan, la sal y la piedra”–, el escritor y teórico Octavio Paz, quien señala a Mistral como la escritora “de los misterios cotidianos”. Leemos entonces:

El paisaje de Gabriela tiene una antigüedad sin fechas. Su emblema central es la piedra, que es Sol pétreo y frío, tiempo hecho materia dura y musgo verde, promesa de resurrección. La piedra es monolito precolombino, linde entre el desierto y el campo cultivado, iglesia y altar pero, sobre todo, es piedra sepulcral... (Paz, 1994: 175).

Agrego, para aclarar, que son elementos pertenecientes a las culturas aborígenes.

Esta figuración de la mujer “india” llega a convertirla en un personaje sacralizado y mitificado; mas también es figura que enlaza estos elementos en un proyecto presente, tal como afirma en su recado “A la mujer mexicana”, Gabriela Mistral:

Te han dicho que tu pureza es una virtud religiosa. También es una virtud cívica: tu vientre sustenta a la raza; muchedumbres ciudadanas nacen de tu seno calladamente con el eterno fluir de los manantiales de tu tierra [...] vuestra palabra no será grotesca, cobrará santidad y hará pasar por las multitudes que os oyen el calofrío de lo divino. Tenéis derecho, madres, a sentaos entre las maestras y discutir con ellas la educación de vuestros hijos y a decirles sus errores (Mistral, 1998 B:115).

Así, la mujer madre y educadora es portadora de una lengua primera, aborígen, y aún más, como lengua de madre, voz de la Madre, tensiona los Nombres del Padre, quedando de manifiesto, por ejemplo, en “El pueblo araucano”, donde se refiere al mapudungun como “la lengua hablada por las mujeres, una lengua en gemido de tórtola sobre la extensión de los trigos, unas parrafadas de santas Antígonas sufridas” (Mistral 1994: 49). Estas imágenes de la mujer, más bien imagen nuclear, son plenamente consecuentes con las exigencias del *sistema sexo-género* (Rubin, 1986), marianista y mestizo latinoamericano, que impera en la cultura del entorno en que se inscriben los textos. Esta representación *femenil* conlleva asimismo, una actitud “maternal” de servicio, amor desinteresado, entrega y sumisión, que atraviesa la obra completa de Gabriela Mistral. Pero es, asimismo, una representación de interior tensionado, en que se revela una forma de enfrentamiento crítico en y de la Modernidad, sobre la base de un componente genérico-sexual, ya que más allá de esos rasgos, se evidencia la crítica

mistraliana a la represión y subalternidad de la mujer, especialmente en los elementos de una engañosa sublimación de la maternidad²⁷.

Es, entonces, recurrente en los textos comentados la recuperación de una identidad doble, transgresora, escindida, que desliza al sujeto entre nudos de dura significación cultural. Así, la figura de la madre en las prosas seleccionadas, remite a la concepción de la femineidad absorbida por la maternidad dolorosa, clásica en el marianismo cristiano, y, a la vez, a la representación de la Madre-tierra, tanto en su vertiente de relación con las diosas grecolatinas, especialmente la Gea matriarcal, como con la Pachamama sagrada característica de las religiones andinas precolombinas²⁸. Confluyen también las concepciones cristiana y pagana, expresando, más que una síntesis, una permanencia de estos elementos en sus respectivos

²⁷ A propósito de esto, el mito que la crítica construyó sobre Mistral como mujer sin hijos propios, que sublima su maternidad frustrada con el rol de la maestra servil, ha sido hoy bastante contradicho con la biografía de la autora, no solo con la discusión acerca de la más que probable maternidad biológica de su sobrino Yin Yin (quien de todos modos fue su hijo, adoptivo o no); sino especialmente con el estudio de Licia Fiol - Matta , *A queer Mather for the nation. The State and Gabriela Mistral* (2002), donde la estudiosa examina, dentro de una temática más abarcadora, la existencia de textos testimoniales sobre Gabriela Mistral, que mencionan su rareza, que era masculina, que andaba desaliñada con sus trajes sastre. Y analiza ese repudio relacionado al tema del lesbianismo con la densidad que implica, sin probar fehacientemente su homosexualidad.

²⁸ Según Irene Silverblatt, las culturas andinas adoraban a la Pachamama, que era “la encarnación de los poderes regenerativos de la tierra” y que quiere decir “la madre tierra” (Silverblatt, 1990: 19), y agrega:

La Pachamama mostró al universo andino otros signos de sus poderes reproductores: sus hijas eran emblemas de lo específico de las dádivas de las alturas el maíz (Saramama), la papa (Axomama), la coca (Cocamama) e incluso los metales (Coyamama) y la arcilla (Sañumama) La Saramama y la Axomama, seres sagrados que Murúa describía [...], se manifestaban a través de las formas “extraordinarias” en que aparecían. Poseedoras de una uniformidad sobresaliente o de alguna otra característica especial, tales plantas albergaban poderes divinos para engendrarse a sí mismas abundantemente (Silverblatt, 1990: 20).

nudos de tensión: una hablante disminuida y servil ante los designios del Dios Padre, del amado y del niño (siempre masculino e identificado con el Cristo hebreo) y otra, identificada con la Madre-tierra. Esto explicaría en parte cierto “narcisismo primario”, que respecto a la obra de Gabriela Mistral, ya ha observado la crítica Eliana Ortega, cito: “la presencia de un yo femenino, referido y afianzado desde la relación con la Otra Original, la madre” (Ortega 1990: 41).

Son estas las tensiones y deslizamientos que he expuesto en este apartado, las/os que permiten observar en gran cantidad de los textos del *corpus*, la reconstrucción de la escena originaria de la propia unión entre el español conquistador y la madre indígena, y que dan lugar a figuras (en tanto imágenes, arquetipos, categorización conceptual), tensionadas y contradictorias, en el ámbito de la representación *femenil*, y que surgen de un tipo de pensamiento propio de una cultura *híbrida, amalgamada* (García Canclini, 1989)²⁹. Estas figuras se resuelven, en fin, en la trilogía de la mujer-madre-tierra, ligada a la simbólica del mundo aborígen, frente a la simbólica masculina y patriarcal, enlazada al conquistador español.

Con referencia a la vertiente cristiana de esta representación, es útil citar el brillante estudio de Julia Kristeva, “Stabat Mater” (1988). El artículo plantea que la expansión del culto mariano en Occidente condensa en una sola mujer las tres funciones femeninas (hija, esposa, madre). Su representación humilde ante el hijo en la cruz (*stabat mater* dolorosa) es también gozosa, por su convicción sobre la resurrección. Ello subraya la concepción de un dios a través de una mujer a su servicio. El dolor mariano, entonces, es el sentir en su propio cuerpo la muerte del hombre que va a resucitar. Además, María única es una totalidad ideal (yo diría también que “ilegal”, dado el tabú del incesto). María es portadora a su vez del misterio de su propia virginidad y deseada trinidad, que ninguna mujer puede encarnar; lo que hace sufrir a toda mujer y soñar a todo hombre, convirtiéndose esto en el punto de anclaje de la concepción

²⁹El término híbrido habla de una relación no-natural (en el sentido de cuando un hecho social puede ser asumido como natural por una sociedad) incapaz de reproducirse fuera de algunas condiciones enteramente excepcionales para la sociedad receptora. García Canclini en su estudio, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* intenta explicar esta hibridez como un condicionamiento triple entre los conflictos internos, dependencias exteriores y las utopías con las que estas sociedades pretenden transformar nuestras realidades.

del amor, que es también la humanización de Occidente (Kristeva, 1988). Esta representación virginal, se redujo al oído (María escucha), las lágrimas y el pecho en todas sus figuraciones narradas o iconizadas, quedando la sexualidad a nivel de sobre entendido, y tendió a confluir con el mito precristiano de la Madre Diosa Virginal que existió en el ámbito cultural mediterráneo y del Oriente Medio con el ejemplo de Gea, diosa recurrente en la obra mistraliana, cito por ejemplo, su artículo “Rondas y canciones de cuna”, fechado en 1945, y recopilado por la revista *Orfeo* en homenaje a la autora: “La canción de cuna sería un coloquio diurno y nocturno de la madre con su hijo y con la Gea visible de día y audible de noche” (Mistral, 1967: 96). Cabe agregar que la figura de la Diosa en el artículo referido de Kristeva, se relaciona directamente con su teoría sobre lo *semiótico/preverbal*, reprimido por el *logos*, que expuse en el Marco teórico-metodológico de esta tesis, cito fragmentariamente su caracterización de esta figura:

La creencia en la madre se arraiga en el miedo fascinante de una pobreza, la pobreza del lenguaje [...] Al afirmar que “en el principio era el verbo”, los cristianos debían hallar ese postulado lo suficientemente difícil de creer como para agregarle, para mayor utilidad, una contraparte, doblez permanente: el receptáculo materno [...] En ese sentido, a toda creencia, angustiada por definición, la sostiene el fascinante miedo de la impotencia del lenguaje: todo Dios, y hasta el del Verbo, reposa en una Diosa-madre (Kristeva, 1988: 2 10).

La representación divinizada de la maternidad en Mistral se aviene mucho con esta figuración de la Diosa y está sincretizada también en los procesos de mestizaje en Latinoamérica con las diosas indígenas, de manera tal que la “Virgen Madre” llega ser “un símbolo de conjunción” (Montecino y otras, 1988: 508). Todo esto devela la importancia de los mitos matrocéntricos en nuestra literatura, como signos, señales de nuestro mestizaje y de la irrupción de un proceso que, al decir de Kemy Oyarzún, se define como “la clausura de lo prepatriarcal, matrilineo de muchas sociedades arcaicas, incluidas las precolombinas” (Oyarzún, 1993: 39). Cito, a modo de ejemplo, fragmentos en contrapunto, correspondientes a “Imagen de la tierra” y “El amanecer” de *Desolación*, respectivamente:

La tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos (con sus criaturas en los anchos brazos)... (Mistral, 1960: 204).

Toda la noche he padecido, toda la noche se ha estremecido mi carne por entregar su don [...] Y te llamo ahora Dulzura infinita a ti, Señor, para que lo desprendas blandamente ... (Ibid.: 205).

Es manifiesta la sacralización de la madre tierra en el primer texto citado, compitiendo directamente con la supremacía del Dios cristiano, en contraste con el ruego humilde que le hace en “El amanecer”, identificándose implícitamente con la “Dulzura infinita” de la Virgen María. Es interesante también destacar del primer texto, una representación (*ethos*) del Valle de Elqui, de la que se desprende una imagen de la Madre Tierra cercana a la venerada por las culturas andinas. Y aún más, llama la atención que lo personal, privado y cotidiano, el parto, sea perspectiva y punto de partida del segundo texto, constituyendo en su representación un grado de ruptura con la concepción del sujeto cartesiano y no encarnado, tan enraizado en la filosófica modernidad de Occidente, sujeto criticado en sus características por Patrizia Violi en su artículo “Sujeto lingüístico y sujeto femenino” (1988).

Sin embargo, en el texto segundo –y extendiéndose a las prosas de *Desolación*- la actitud humillada y entregada de la hablante es muy clara y coherente con las exigencias de una postura cristiana. También esta actitud es posible analizarla como un procedimiento, que a decir de Bajtín constituye “la palabra como escapatoria o subterfugio”. Esto es, convertir la palabra acerca de sí mismo en algo deliberadamente deforme en función del interlocutor, asunto que en el caso de la palabra dialógica esta siempre presente (Bajtín, 1988). Es en esta relación de apelación donde observo un *locus* retórico llamado falsa modestia y que es dominante en los textos de tono vocativo y hasta apostrofico, por tanto, los más dialógicos del *corpus*. En ellos la hablante se muestra siempre frente al otro u otra destinatario/a, en una posición desprivilegiada que llama a compasión, tal como aparece en “la oración de la Maestra”: “Hazme fuerte, aún en mi desvalimiento de mujer, y de mujer pobre” (Mistral, 1960: 197), y en la prosa titulada “Al Esposo”, de *Desolación*, centrada en la maternidad:

¡Amame, ámame ahora un poco más; Yo ¡tan pequeña; te duplicaré por los caminos. Yo ¡tan pobre; te daré otros ojos, otros labios con los cuales gozarás el mundo (Ibid.: 204)

En las subsecciones “Poemas de las Madres” y “Motivos del Barro”, es patente la imagen de la madre arcaica, vinculada con la creación cosmogónica y que absorbe también los mitos referentes a la vida y la muerte. Por esto, “Motivos del barro” se inicia con una prosa titulada “El polvo sagrado”. Estos textos están relacionados con la mitología universal de las diosas telúricas y he seleccionado “Tierra de amantes” para ejemplificar:

Alfarero ¿Sentiste el barro cantar entre tus dedos? [...] Y ahora si haces una Tanagra con nosotros [...] No nos vayas a separar [...] no sabes que en la

palma de tu mano se juntaron, por fin, las tierras de dos amantes que jamás se reunieron sobre el mundo (Ibid.: 215).

Ahora bien, la Tanagra es una estatuilla de barro cocido como las halladas en la ciudad griega de Tanagra –de donde proviene justamente su nombre- y que comúnmente representaban figuras femeninas, siendo a su vez una diosa de la Grecia antigua: “hija de Eolo o del río Asapo. Esposa de Pemandra. Dio su nombre a una ciudad de Beocia” (Sainz de Robles, 1958: 668). De profundas raíces, la diosa forma parte de la simbología relacionada con Gea que maneja Mistral, estando muy presente en los poemas de *Desolación*, como lo advierte Grínor Rojo en el capítulo IV de su libro antes citado. Ahora entonces, es posible leer con más perspicacia las características de los personajes del párrafo en juego: más allá del demiurgo operante -cabal elemento del universo mítico de la Grecia antigua-, más allá del espíritu, salvando su vida en su proyección animista sobre la materia, aparece una representación dichosa y mítica de misma muerte, como continuadora de la vida de dos amantes que se sacralizan en una diosa telúrica.

La simbología de la Tanagra en esta sección apunta al mismo sentido que los símbolos del ánfora, del cántaro y del vaso, vinculándose a la idea de la fecundidad, de la procreación y al sentido mítico de la continuación de la vida después de la muerte, en comunicación con la divinidad Madre Tierra. En materias simbólicas, la vasija, el ánfora o el vaso están relacionados con la idea de recipiente y, por tanto, “del ámbito en que se produce la mezcla de las fuerzas que dan lugar al mundo, por consiguiente, la matriz de la hembra” (Cirlot, 1982: 468). Además, una de las acepciones de ánfora, es la jarra comúnmente de plata, en que el obispo consagra los óleos el Jueves Santo, por tanto, tiene un significado religioso ritual. Asimismo, el ámbito de lo sagrado y de esta vida tras el morir, están vinculados aquí a lo terrenal, en contraste con lo celestial, lo que evidencia fuertemente el grado de ruptura con la representación de la vida después de la muerte, situada cristianamente en el citado ámbito de lo celestial.

Siendo aquí el motivo la reunión de los amantes que cumplen su unión más allá de la muerte, de carácter clásico en el arte y la literatura, en esta ocasión está traspasado por rasgos reencarnacionistas paganos –en sentido de la proyección, transmigración y encarnación material del espíritu- a la vez que por la presencia de un dios cristiano y hebreo, creador por el barro, de signo alfarero, y en tanto esto último es figura más bien de demiurgo, que creador. Claro que esta última imagen sostiene una directa intertextualidad con el *Antiguo Testamento*

en que Dios, como un alfarero, modela al hombre con barro (polvo) (Jer 18,1-6), y en el relato de la creación aparece alternativamente como Jardinero, Alfarero, Cirujano, Sastre, Segador o Sembrador. Estas imágenes de Dios son retomadas por la prosa de *Desolación*, como comenté anteriormente, agregándosele otras más, como la de Tañedor, también con un claro trasunto intertextual bíblico, cito de la prosa titulada “El arpa de Dios”:

El Músico oye las almas que hizo, con desaliento o con ardor. Cuando pasa de las áridas a las hermosas, sonrío o cae sobre la cuerda su lágrima.

Y nunca calla el arpa; y nunca se cansa el Tañedor ni los cielos que escuchan.

El hombre que abre la tierra, sudoroso, ignora que el Señor al que a veces niega, está pulsando sus entrañas... (Mistral, 1960: 234).

En *Materias*, la figura de la Madre Tierra se da en un plano aún más simbólico, pues ya sea que los elementos elogiados adopten características femeninas (la piña, la ceniza, la arena, las piedras, el agua, las jícaras de Uruapán, la zebra, una serpiente java, una lechuga, la máquina, las barcas, las maderas, la arena) o ya sea que se traten en su corporeidad masculina, poseen todas características de materia viva, correspondiendo a la raíz profunda de su cotidianeidad el ser partes de la Gea viva.

Reafirma con esto Mistral su sensación pagana de lo natural viviente, en relación también con un cristianismo de comunión –que habita la vida entre las cosas del mundo-, tal como el de San Francisco. Apreciaciones que incluyen imágenes y comparaciones relacionadas tanto con una concepción de lo femenino muy tradicional vinculada a la Madre Tierra, como a la cuasi deificación de los elementos de la naturaleza y, que en una suerte de sacralización animista, atribuye características vivas también al objeto creado por mano humana. Ejemplos de esto aparecen en “Las Barcas”: “Desde que las barcas tocaron agua viva, tienen alma salvaje...como las sirenas, ellas son hijas de la voluntad del mar” (Mistral, 1998 A: 84), y en “Recado sobre la máquina”: “La *bárbara* mascaba y escupía mineral con un fragor de cataclismo andino...después, he oído máquinas de telares o de molienda de pastas y la Walkiria hablaba otra lengua con una garganta amable” (*Ibid.*: 85). Tales imágenes y comparaciones se relacionan evidentemente con la simbología antiquísima de la diosa-madre, que ya había comentado a propósito del “Elogio de las Maderas”, y esta simbología pagana en relación al cristianismo, es explicada claramente por Riane Eisler en su obra *El Cáliz y la Espada* (2000), cito:

...las múltiples imágenes de la Diosa, en su aspecto dual de vida y muerte, parecieran expresar una cosmovisión en la cual el propósito principal del arte y de la vida no era conquistar y saquear, sino cultivar la tierra y proveer los recursos materiales y espirituales para una vida satisfactoria. En general el arte neolítico, y especialmente el minoico, parecen expresar una visión donde la función primordial de los misteriosos poderes que gobiernan el universo no consiste en exigir obediencia, castigar y destruir, sino más bien en dar (Eisler, 2000: 23).

Es posible, entonces, postular que las imágenes comentadas previamente concuerdan con esta cosmovisión y las emparentan también con el cristianismo de Mistral, que acompaña esta función relacionada con la mujer-madre-tierra, con el papel del Segador, Sembrador o Alfarero, claramente identificado con el Dios cristiano, en una permanente tensión, de muestra cito fragmentos de la prosa de Desolación: “Mujer, bendito sea el alfarero que hizo tu cuerpo...” (Mistral, 1960: 242); “ya amasas las ánforas, con los ojos ardientes. Alfarero, haz la de todos los hombres, que cada uno la precisa semejante al propio corazón...” (Ibid.: 217). De de la prosa titulada “A un sembrador”, reproduzco más extensamente:

Siembra sin mirar la sierra donde cae el grano; estás perdido si consultas el rostro de los demás. Tu mirada invitándoles a responder, les parecerá invitación a alabarte, y aunque estén de acuerdo con tu verdad, te negarán por orgullo la respuesta. Di tu palabra, y sigue tranquilo, sin volver el rostro. Cuando vean que te has alejado, recogerán tu simiente; tal vez la besen con ternura y la lleven a su corazón [...].

Habla a tus hermanos en la penumbra de la tarde, para que se borre tu rostro, y vela tu voz hasta que se confunda con cualquier otra voz. [...]

También Dios tiene ese recatado silencio, porque Él es el Pudoroso. Ha derramado sus criaturas y la belleza de las cosas por valles y colinas, calladamente, con menos rumor del que tiene la hierba al crecer (Mistral, 1960: 233-34).

3. Tensión identitaria utópica

Existe además, en el *corpus* sometido a mi estudio, otra línea de tensión permanente, que se revela especialmente en el tono nostálgico, que implica ausencia, con que se evocan los elementos naturales, amén de hombres y objetos, en relación con el mundo rural y/o precolombino, tanto en su aspecto de soporte o pasaje, tanto en su aspecto comunitario-social. Es notorio, el tono nostálgico que implica ausencia con que se evocan los elementos naturales en paisajes referidos a México, Chile y otros países latinoamericanos, lo que sitúa a

la hablante en un desliz de lugar: estar y no estar, en un juego de tensión por deseo y ausencia. Es decir, hay en los textos comentados una hablante que siente su ausencia, su otredad, en suma, su alteridad; aun en el seno de su propio discurso en el que se representa a la madre tierra (la “naturaleza americana”) como un lugar añorado, al que se quiere llegar. Esto significa que es un “lugar” que no forma parte del aquí y ahora de la hablante (lugar idealizado, postulado como proyecto de representación social y cultural positivo, es justamente el centro de una “utopía”), y que origina, entonces, que las imágenes de la madre tierra, se instalen más bien en los lugares de las otras representaciones *femeniles* de los mismos textos, antes de que en las figuraciones de la dicha hablante. Corroboro esta afirmación con la prosa de *Desolación*, donde la mujer es bendecida y deificada siempre como personaje otra, en la prosa titulada “A Mimi Aguglia”, la escritura se acerca a la oración religiosa en la alabanza de la mujer:

“Bendito sea en ti el cuerpo humano [...] Bendito sea el verbo de los poetas en tu boca [...] Alabada sea la mujer que toma las multitudes en sus brazos extendidos y hace de ellas una pira y les allega su llama!. Con los elementos intensos del mundo te amasaron y te irguieron en tu valle: con la brasa del sol romano, con las gredas más rojas... (Mistral, 1960: 242).

Hago notar la identificación con “las gredas más rojas”, que puede vincularse al hecho que esta prosa en particular, es una suerte de homenaje a la cultura romana antigua, y a sus diosas paganas, vinculadas con la tierra. Pese al lugar de alteridad donde figura esta imagen de mujer divinizada, también en la prosa de *Desolación* la hablante en primera persona llega a ser tierra; pero siempre en relación con el tema de la muerte, también presentado como un lugar soñado o futuro, no un aquí de la hablante. Aún así, es importante el hecho de que solo allá, en la muerte, esta primera persona, como personaje, se funde plenamente con la otra. El ejemplo de esto último se encuentra en la prosa titulada “La enemiga”:

Soñé que ya era la tierra [...] Junto a mí, el suelo formaba un montoncillo de arcilla roja, con un contorno como pecho de mujer y yo, pensando en que también pudiera tener alma, le pregunté: -¿Quién eres tú?

- Yo soy tu enemiga. Aquélla que así sencillamente, terriblemente, llamabas tú [...] y me pusieron junto a ti, porque pedí amarte.

Yo te quisiera más próxima, respondí, sobre mis brazos, los que nunca te estrecharon [...] Nos mezcló el alfarero [...] Cuando nos puso en un horno ardiente, alcanzamos el color más luminoso y el más bello que se ha mostrado

al sol: era una rosa viviente [...] Y el vaso dulcificaba el agua... (Mistral, 1960: 216-217).

Volviendo ahora al tema de la alteridad de lugar, el tono nostálgico de la prosa mistraliana se da con mucha claridad en el texto titulado “El país sin crepúsculo”, contenido en la *Antología de prosa* de la autora, hecha por Alfonso Calderón (Mistral, 1998 A: 82-83). Una característica de este texto está dada por la funcionalidad utópica del recuerdo, y específicamente, por la constitución de un *lugar* evocado como soporte y constituyente del ser de la hablante, el cual se devela en su ausencia como el lugar verdadero para la potencia del ser. Es revelador cómo la descripción de la funcionalidad de lugar, impregna, se desliza a través de todos los efectos textuales, ya sea a nivel de significados, significantes y procedimientos retóricos. Así, el país sin crepúsculo es una abierta metáfora de la dislocación de lugar, amparada por la constitución de valores morales relacionados a la física de la locación.

El texto sitúa a Mistral en Europa, en Grenoble, donde permanece a disgusto en una región señalada por la ausencia de luz y de los atributos relacionados con el brillo solar. La hablante, en una estadía que se percibe a disgusto, caracteriza el lugar como de crepúsculos “densos, inquietantes, sombríos” (Mistral, 1998 A: 82). Este lugar es caracterizado como “viejas tierras boreales” que no le proporcionan –“en medio del frío y la oscuridad”- la fuente de vida, sino más bien la imagen del día abrumado por la huida de luz. Y el crepúsculo cobra en su dimensión de metáfora y en virtud de su personificación, el papel de enemigo, cuya descripción de rasgos abarca aún más que lo físico, una constante desvalorización moral.

Es particularmente interesante señalar esta mezcla, es decir, el cómo los rasgos de descripción del “crepúsculo” físico se entrelazan con aspectos morales, atribuyéndosele al mismo connotaciones de mentiroso y traidor. El crepúsculo más que anunciador de la noche es perseguidor de la luz: “Yo le sigo con rencor las zancadas en las colinas de Grenoble, una a una...y la luz valerosa, la luz cabal, se nos va y nos deja con la obra viuda entre las manos [...] yo le odio su traición de pulpo blando que babea el noble poniente y se come la vida.”, y por tanto traidor a la vida (*Ibid.*: 83).

En el nivel temático este texto se emparenta también con una crítica a la retórica de la mentira, en tanto motivo hueco de una cierta tradición literaria, en donde la palabra hila la constitución de un vacío: la de los sentimentalismos de los falsos poetas, por cuanto “se ha

vuelto como más rendido de cuantas alabanzas lleva en su ridícula bolsa de vidrios insensatos”, y por cuanto cada hombre que quiere ser poeta, “se ha probado el alma en el sentir del crepúsculo”, concluyéndose así que “el crepúsculo ha parado en más caduco, de fatiga, como los hombres demasiado cansados” (*Ibid.*: 83).

Así, frente y ante los lugares de persistente crepúsculo, lugares en donde el día y el sol son cortos y escasos, existe el país sin crepúsculo, encarnador de la vida, la luz, y aún más el idealizado lugar de la vida verdadera, en su aspecto espiritual. La hablante, viviendo en Grenoble, soportando las horas de un largo crepúsculo, la hora tímida, la hora de la traición, “en que la tierra de facciones íntegras se vuelve peligrosa, toda entera como un camino que se fundiera, vaga como un fondo marino” (*Ibid.*: 83), sintiendo que sin el día leal no tiene su voz, su palabra, anhela y evoca su palabra otra, la raíz de su vida, el otro lugar. Un lugar con ciertos rasgos de anhelo utópico, puesto que se le otorga una idealizada caracterización: “país de fuertes, donde un atrevido le tumba (el sol) como a un mendigo sin huesos y le clava la pica del día encima de él, para que nunca le abandone y la cara que besa le quede eterna, sin mengua, frente a su cara” (*Ibid.*: 83). País del “sol meridiano”, en donde el crepúsculo quedará preso, clavado bajo la luz solar, sin poder realizarse en su esencia, esto es, el “paso de la luz a la sombra, gradual, lento”. Son los países de América Meridional, territorios utópicos de luz y verdad, donde viven “los hombres y las mujeres fieles, parecidas al cedro sin joroba, que porque no han visto anochecer ignoran la huida y permanecen” (*Ibid.*: 83). En estos países la gente tiene el “perfil de agaves duros y sus cinco sentidos meridianos no han olido el olor del buitre de la muerte” (*Ibid.*: 83). El lugar es definido como un país de “centauresco mediodía”, en donde “el pecho del hombre es el mismo, pero parece mayor porque no disminuye”, ya que no lo amenaza la “sombra” en la abundante luz y “las obras de la mujer son iguales, echadas en su regazo, solo que en el sol blanco parecen frutos de mármol” (*Ibid.*: 83).

Así, en esta dualidad metafórica de constitución bipolar y en la complejidad físico- moral de la misma, los pares de ordenación contractual se han especificado: país de crepúsculo, país sin crepúsculo, tales en su extrapolación máxima como lugar de sombra vs. lugar de sol. Uno, es el lugar donde impera el crepúsculo, soportando éste las características de mentira en tanto palabra (“artero y traidor”), amenaza de la luz y la vida, como fenómeno atmosférico y personificación, y todo esto trasuntado al lugar geográfico en que se manifiesta; el otro, como referente algo utópico de perfiles andinos, relacionado con la exuberancia del (dios) Sol.

Es persistente en Mistral este uso del sustantivo crepúsculo como una calificación negativa, y como tal de nuevo aparece en “Recado sobre la máquina”: “Digan lo que digan los poetas de los crepúsculos, ella cuenta con bastantes renglones para que, sin miedo, comencemos a llamarla hermosa” (Mistral, 1998 A: 86).

Sobre el matiz mistraliano relativo a las oscilaciones de un sujeto en transición, Grínor Rojo lo describe muy bien en su libro *Dirán que está en la gloria...(Mistral)* (1997), en referencia a su pensamiento, observa “una ideología genérica en tránsito a la que es ella misma quien coloca entre los extremos de la *mujer antigua y la mujer nueva*”(Rojo, 1997: 39). Relaciono asimismo con lo anterior, la proposición de Sigrid Weigel respecto a la mirada bizca en la literatura femenina del siglo XX (Weigel, 1986); literatura que, por una parte impone el modelo de mujer fijado por imágenes patriarcales y, por otra, anticipa la imagen de otra mujer que en el pensamiento mistraliano se afianza más en cierto matrocentrismo simbólico, en conflicto con el modelo patriarcal.

El hecho de que los mitos sobre la mujer-madre-tierra se representen en el plano de la alteridad, de lo otro, esto se expresa en que la mujer madre tierra es tercera persona frente a la voz en primera persona de una hablante sumisa, abundante en los roles femeninos simbólicos del cristianismo, y en un plano más figurado que manifiesto. Lo anteriormente planteado revela el lugar de una función utópica refrenada en la obra de Gabriela Mistral. Basándome en algunos estudios sobre la representación de mujeres en la literatura hispanoamericana, postulo que la figura de la otra es frecuentemente asociada a “lo propio convertido en la barbarie, aquello que es necesario borrar, conquistar, dominar, neutralizar” (Oyarzún, 1992: 42). Todo ello según la lógica excluyente del autoritarismo patriarcal Esta otra es la que se describe con los rasgos propios de la mujer rechazada explícitamente; pero divinizada a fin de cuentas, vinculada más a la naturaleza que a la civilización, y en permanente lucha contra el medio que la ataca. Y es "otra", desde el punto de vista colonizador, pues es lo propio desde nuestro mestizaje con raigambre indígena. Parfraseando a Patricia González en su estudio: “Ángel vs. Diablo: la mujer en la novela hispanoamericana” (1987), la literatura hispanoamericana se debate entre dos extremos de la representación de la mujer como personaje: la mujer ideal, ángel, inocente, etérea e inalcanzable, ilustrada por la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs, y la mujer terrenal, ilustrada por *Doña Bárbara* (1927) de Rómulo Gallegos (González, 1987: 7). Este nivel de ocultamiento y figuración no solo produce textos más retorizados en el plano

metafórico, sino que revela el grado de represión de un *sistema sexo-género* que subalternariza y subordina a las mujeres a roles impuestos por el patriarcado.

En el plano de lo biográfico, lo anterior se evidencia en el mito que la crítica construyó sobre Mistral como mujer sin hijos propios, alguien que sublima su maternidad frustrada con el rol de la maestra servil. Postulo que Mistral tiene clara conciencia de esta discriminación, tal como lo evidencia en sus múltiples cartas y artículos, donde protesta por la situación marginal de las mujeres, especialmente, las campesinas y las escritoras²⁷

Coincido con Beatriz Pastor Bodmer al plantear que el pensamiento utópico es, en América, el ámbito de la búsqueda y de la neutralización simbólica de los horrores de la subyugación, la opresión, la explotación y la marginalidad. Éste no ha de ser confundido con la utopía hacia la que tiende, pues no es un espacio ideal, sino una dinámica de resolución de contradicciones que impulsa el pensamiento y la escritura, y a veces, sus referentes de acción hacia la neutralización de *impasses* históricos, sociales y culturales. Sería una suerte de “función utópica”, ya que la autora pone con acierto el énfasis en las figuraciones del sujeto, en su voluntad, deseo y motivaciones, y no solo en las acciones que la llevarían al encuentro de la armonía (Pastor, 1996).

Sobre la función utópica en la obra de Gabriela Mistral traigo a colación el juicio de Fernando Alegría, quien reconoce en la “ideología mistraliana” un elemento “americanista”, expresado en la exaltación de la organización comunal indígena y la promoción de la reforma agraria (Alegría, 1980). Este elemento adquiere una función utópica, por cuanto se trata más de una versión idílica, idealizada y literaria del pasado precolombino como un suerte de “edad dorada”, que una versión histórica. En este sentido, el tópico de la edad dorada restituye en el plano simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido realmente.

²⁷ El término híbrido habla de una relación no-natural (en el sentido de cuando un hecho social puede ser asumido como natural por una sociedad) incapaz de reproducirse fuera de algunas condiciones enteramente excepcionales para la sociedad receptora. García Canclini en su estudio, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* intenta explicar esta hibridez como un condicionamiento triple entre los conflictos internos, dependencias exteriores y las utopías con las que estas sociedades pretenden transformar nuestras realidades.

Dicha versión está claramente motivada por la crítica de Mistral a una sociedad moderna mercantilizada, que ha hecho de la violencia y la pobreza sus mayores lacras, tal como ella afirma reiteradamente. Por ejemplo, en los “Derechos del niño”, que audazmente redactó en 1927 en París, reconoce el “Derecho a la tierra a todo niño que será campesino”, fundamentándolo en el hecho de poseer “nuestra América” territorio generoso y en que “nuestro latifundio corresponde a una barbarie rural” (Mistral, 1928 A: 106). Esta suerte de función utópica rural afirmada y negada, claramente se manifiesta en los *recados* dedicados a las culturas precolombinas; Mistral lo demuestra en varias prosas de las estudiadas, explicándola bien en el artículo “Algo sobre el pueblo quechua” de 1947:

La casta inca., que fue patriarcal en lo civil y matriarcal en lo religioso, tentó la utopía de abolir la miseria absoluta. [...] Casi alcanzó al blanco imposible. No hubo ocioso en el Tihuantinsuyo (sic); cada hombre tenía cuando menos un oficio y a veces dos [...] Yo he recibido en mí estos rostros melancólicos que llevan en sí las marcas magulladas de una raza que sería vencida en su alma y su cuerpo (Mistral, 1992, T.II: 84-5).

Este peculiar modo de pensamiento utópico le es común a Mistral con una serie de escritores latinoamericanos, representativos de una tendencia artística que Nelson Osorio llama “Modernismo crepuscular” (Osorio, 1996), situándose en ella a las contemporáneas de Mistral, Marta Brunet, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. La obra en prosa mistraliana, por la misma flexibilidad que implica el hibridismo y la situación fronteriza entre lo canónicamente literario y no literario, permite expresar sus posiciones críticas frente al mundo mercantilizado y cosificado, usando para ello una retórica de la figuración y del ocultamiento sobre la transgresión *femenil* a la maternidad. En este sentido, comparto la hipótesis de Kemy Oyarzún respecto el problema de la identidad en los discursos literarios femeninos latinoamericanos, al afirmar que se trata de un “concepto móvil, plural, fluido y posicional; en lugar de otro-para-el-que-yo-soy, un ‘yosotras’, otras-para-las-que-estamos-siendo” (Oyarzún, 1993: 41). Es, entonces, en este “estar siendo” donde se fundan las identidades de esta hablante y de las representaciones femeninas en estos textos, lo que reafirma una ideología de lo *femenil* en tránsito.

Así, finalmente, es esta presencia de tensiones muchas veces contradictorias, que a su vez, se resuelven en su propio interior tensionado, lo que es una característica esencial en la obra de Gabriela Mistral. Peculiares son estas tensiones en su operatividad discursiva, no ajenas a su circunstancias históricas, de constitución del sujeto y de su escritura; lo reitero, son una

característica fundamental, tanto en el plano de las significaciones (que ya he comentado) como en los planos formal, lingüístico y retórico.

Capítulo IV: Identidad genérica tensionada en la prosa mistraliana (modernidad, mestizaje, mujer)

La ubicación, la explicitación de la vinculación de la prosa mistraliana con los inicios de la Modernidad literaria en América Latina, hace necesaria una fundamental distinción. Me refiero a la conceptualización pertinente respecto del par Modernismo y Modernidad. Entiendo a la segunda, en términos generales, como tiempo de crisis histórica, que coincide con el auge histórico del capitalismo, y el desencanto y secularización del mundo. La Modernidad y su efecto operante, es decir, la *modernización* —como proceso de transformación de las sociedades con la connotación de renovación que el término implica— afectará lo social, lo cultural y lo personal; mas su especificidad en la esfera cultural (saberes, creencias y valores) estará signada de manera distinta para el mundo occidental europeo y el mundo latinoamericano. Para el primero, la Ilustración fue el hito principal del proceso de formación cultural con que se identifica la modernización occidental, desarrollándose ésta entre fines del siglo XVI y fines del XX (Berman, 1989); para el segundo, el proceso se encuentra entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, caracterizándose por tres factores básicos que procedo a glosar, basándome en dos fuentes: el capítulo titulado “Modernismo (Hispanoamérica)”, del *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Montaldo y Osorio, 1996), y el titulado “El Modernismo en Chile”, del *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*” (Muñoz y Oelker, 1993):

1. Un desplazamiento del sector más tradicional de la oligarquía (los terratenientes) hacia una naciente burguesía proveniente de la minería, la banca y el comercio, provocando la fusión de ambos sectores en la aristocracia tradicional, con la consiguiente transformación de la estructura social de Chile, creando un crecimiento de capas medias y proletariado.
2. La inserción de América Latina en el mercado mundial regido por Europa (especialmente Inglaterra y Francia) y, por tanto, en el desarrollo del capitalismo industrial. Esto reafirma la condición dependiente del capital extranjero en nuestra economía, favoreciendo a las empresas foráneas y a las oligarquías terratenientes, comerciantes y administrativas nacionales.

3. Un crecimiento acelerado de las capitales urbanas en desmedro y estancamiento de las provincias y zonas rurales.

Se constituye, así, una Modernización peculiar, a la que Bernardo Subercaseaux denomina como un proceso “inorgánico, disparejo y desequilibrado”, siendo casi su regla la convivencia de lo moderno con los elementos arcaicos, acotando que su instancia común, caracterizadora del fin del siglo XIX es:

...un marco que en lo ideológico estuvo dado por un afán modernizador de cuño ilustrado positivista, en lo económico por la incorporación estructural al mercado capitalista mundial, en lo social por la inmigración masiva y la presencia de nuevos actores, y en lo político por la instauración de regímenes teóricamente liberales, pero en la práctica fuertemente restrictivos (Subercaseaux, 1998: 145).

Precisamente, es esta convivencia lo que entrega las notas de crisis de la Modernidad en Latinoamérica. Y es que en nuestro Continente –a diferencia del mundo europeo- ésta se vincula al problema del mestizaje definido como encuentro (más bien desencuentro) entre universos culturales distintos, causantes de transculturación, en su modalidad de aculturación, como imposición cultural de una sociedad sobre otra. Fernando Ortiz explica muy bien este proceso característico de Latinoamérica en la definición de *transculturación*, que

...expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque ésta no consiste solamente en adquirir una cultura distinta, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (Ortiz, 1994: 96).

En Latinoamérica, la *transculturación* se daría como aculturación de lo moderno sobre lo tradicional, suponiendo esto que los elementos de la modernidad se imponen sobre los segundos, bien sea descalificándolos, suplantándolos o simplemente ignorándolos. Angel Rama comenta el mismo concepto afirmando que “traza un muy variado esquema de pugnas” (Rama, 1987: 39) concluyendo a la vez que en este proceso habría “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones”, resueltas en una “reestructuración general”(Rama, 1987: 39). Así, en un proceso de “desculturación parcial” se produciría una selección de

elementos de las culturas invasoras y autóctonas, respectivamente, junto con la invención de otros elementos, cuyo resultado sería una suerte de *neocultura* (Ortiz, 1994)³¹.

A diferencia de la Modernidad, el Modernismo alude a un período artístico de unos quince años, iniciado en Europa hacia 1890 y terminado en los primeros años del siglo XX. Aunque no tuvo la misma denominación en todos los países en que aconteció, por ejemplo en España se llamó de esta manera; mas no, en Francia donde el período coincide con el Simbolismo, sus rasgos tienen incluso presencia transcontinental. Así, para Latinoamérica el Modernismo es el movimiento que a fines del siglo XIX se desarrolla en todas las esferas literarias de su mundo ilustrado. Numerosos estudios coinciden en que este movimiento se desarrolló entre 1880 y el término de la Primera Guerra Mundial aproximadamente, señalándose sus hitos cronológicos entre 1888, año de la publicación de *Azul* de Rubén Darío y 1916, año de la muerte del mismo autor. La tónica característica de este proceso es constituirse como respuestas y propuestas a la modernización vertiginosa que vivía el mundo, y que Latinoamérica construye, aun contando el impacto cultural que implicaba respecto a sus sociedades la expansión del capitalismo en todo Occidente, dadas las características antes señaladas, en forma tangencial y distorsionada. Hubo así entonces, una Modernización deficiente con un Modernismo desbordante, entendidos los términos, como los he vinculado y tal como ahora paso a desarrollar con relación a la prosa que estudio.

1. Sobre Modernidad y Mestizaje:

La vinculación problemática de la prosa mistraliana con los inicios de la Modernidad literaria en América Latina es reconocida por numerosos autores. Por ejemplo, Jesse Fernández afirma

³¹ Claro que hay diferencias entre las distintas áreas de colonización en América. Al analizar esta problemática, Leopoldo Zea hace distinciones entre las “formas de dominación realizadas por el europeo que conquistó el Norte de América y una parte del Sur y el que conquistó la parte que forma el altiplano americano”; Zea defiende la tesis de que el europeo conquistador de las llanuras de América del Sur se encontró con una “cultura rudimentaria” de pueblos indígenas nómadas; entonces, el conquistador se vio obligado a valerse de sus propias fuerzas y de las de los indígenas (mediante la esclavitud que significó la puesta en funcionamiento de las encomiendas) para explotar su medio. En nombre de la “civilización” se enfrentó a la “barbarie”, intentando exterminarla (Zea, 1953: 103-4).

que la prosa poética es “una de las expresiones artísticas que mejor reflejan el carácter conflictivo de toda una época: la de finales del siglo XIX y comienzos del XX” (Fernández, 1994:38). Además de esta clase de expresión, que Mistral cultiva con maestría, su prosa en general revela la crisis moderna del estatuto de los géneros y de su división en compartimentos lingüísticos, ya que recorre una amplia gama desde los *recados* y *motivos* hasta las crónicas y el ensayo, ejerciendo también mezclas entre estos tipos de discurso. Con el pre-texto de esta obra, intento desarrollar algunos aspectos sobre el modo en que los latinoamericanos hemos asimilado la modernidad europea, específicamente en el período en que se desarrolla la escritura literaria de Gabriela Mistral. Esto significa preguntarse cuáles son las condiciones de esta apropiación, sus límites, sus continuidades y discontinuidades, en definitiva, cuál es su organización.

Un asunto establecido y estudiado por múltiples autores desde diversas disciplinas, es el hecho de que el desarrollo de la Modernidad latinoamericana es radicalmente distinto de la europea, al darse en distintas condiciones históricas, a la vez que en un contexto muy diferente. Creo que éstas no son problemáticas gratuitas, pues determinan los orígenes de nuestra identidad moderna en Latinoamérica. Toda investigación seria sobre nuestra identidad pasa por replantear este hecho; el qué somos pasa por entender cómo comprendemos los discursos del otro, cómo los asimilamos para nuestra propia vida, pues la identidad no es un compartimento estanco de la existencia, sino que se hace con relación al otro, con relación a lo que el otro significa para nosotros.

La relación de los escritores con los inicios de la Modernidad en América Latina es también estudiada por Julio Ramos en su texto *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*, que se trata de un completo ensayo sobre la relación problemática del escritor con el Estado, situándose en el período de fines del siglo XIX, principalmente a través de la lectura de la obra de José Martí. En el contexto chileno, esta temática es estudiada por Bernardo Subercaseaux en su libro *Fin de siglo: La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*. Esta discusión es abordada por críticos como el citado y los estudios de Ángel Rama: *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)* y *Las máscaras democráticas del Modernismo*,² citados en la bibliografía. En el primero de ellos Rama replantea el problema del Modernismo latinoamericano desde la relación literatura y sociedad, defendiendo la tesis de la respuesta crítica del Modernismo a los procesos de modernización, y en el segundo, analiza la

incorporación de América Latina a la “cultura democratizada” como un proceso característico de la modernización en nuestras sociedades, comentando sus consecuencias en la literatura del Modernismo.

Así, en Latinoamérica, el Modernismo tuvo manifestaciones propias que se expresaron en el plano de las ideas, del arte y de las actitudes vitales según Bernardo Subercaseaux, quien realiza un análisis del Modernismo chileno como respuesta y propuesta a la Modernización, y estudia el fin del siglo XIX y primeras décadas del XX, “como un momento de cambio y como una etapa clave dentro del proceso de modernización de la sociedad chilena” (Subercaseaux, 1998: 129). Este último vocablo en su sentido más lato, “acción y efecto de modernizar”, quiere decir para este autor: “alcanzar o lograr ciertas características objetivas que ya han sido logradas por otros países [...] y que suelen estar en el imaginario social con el rótulo de “modernas” (Subercaseaux, 1998: 129). Esta característica es inherente a toda aspiración a la Modernidad, pues, según Joan Luis Marfany, presupone un punto de partida no moderno; se trata en palabras del mismo autor de “aquella actitud que aparece en un grupo (nacional, étnico, político, religioso, etc.) que por alguna razón siente que ha quedado rezagado en su desarrollo con respecto a otros grupos junto a los cuales vive” (Marfany, 1982: 95).

Para Subercaseaux, el Modernismo representó una “opción contrahegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización (positivismo, cientificismo, empirismo, laicismo)... que no dejaba espacio para la “vida del alma” (Subercaseaux, 1988: 179).

La producción literaria chilena a la que me refiero en lo principal, se ubica dentro de la primera década del siglo XX con la llamada “generación de 1912” que concluye el período naturalista de nuestra literatura nacional. Esta generación fue calificada por la misma Gabriela Mistral, que se considera integrante de ella, como “una especie de puente”, presentándose en ella “el extremo de una generación anterior, la verdaderamente modernista” y el comienzo de otra “que sigue después y que será la futurista” (Mistral, 1952, en Muñoz y Oelker, 1983: 120). Su comentario evidencia el carácter de tránsito entre el Modernismo y la Vanguardia que se da en la obra mistraliana.

En la historia de la literatura chilena, esta generación también es llamada de 1914 -año de la premiación de los “Sonetos de la Muerte” de Mistral, entonces, ya han publicado sus primeros poemas o libros Pedro Prado, Juan Guzmán Cruchaga, y Ángel Cruchaga Santa María,

quienes representan una tendencia intimista, religiosa y panteísta en la poesía chilena. Además, por estos años, aún está vigente la poesía de comienzos del siglo XX (generación de 1900), cuyos representantes más destacados por la crítica chilena son Carlos Pezoa Véliz, Manuel Magallanes Moure, Víctor Domingo Silva y Diego Dublé Urrutia (Villegas, 1980). Ya hacia 1918, junto con la vigencia del Modernismo, se evidencian manifestaciones experimentales del vanguardismo artístico, entendido, en principio, como un proceso de rebelión artística y de cuestionamiento de los valores culturales existentes.

El vanguardismo en Latinoamérica es tanto un aspecto de la renovación posmodernista (entiéndase ésta como lo que se sigue del Modernismo, no como la categoría del “posmodernismo” histórico actual) como un aspecto de un proceso de cuestionamiento crítico más general, producto del relativo auge de los movimientos antioligárquicos y populares a partir de los hitos marcados por la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y por la Revolución Rusa (1917) (Osorio, 1981). Sus representantes más destacados en estos años son Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, quienes manifiestan variadas influencias de los movimientos vanguardistas europeos; por ejemplo, la incorporación del elemento lúdico en el lenguaje, las preferencias futuristas por los motivos urbanos y la exploración surrealista en la subjetividad y en el subconsciente creador. La obra de los representantes de esta tendencia se caracteriza también por la revalorización del habla conversacional y popular, por la tentativa de borrar las fronteras de los géneros, por el uso de la blasfemia, el insulto, la ironía y el sarcasmo y por el tema de la desacralización del poeta. Estas preferencias originan la polémica ruptura con la tradición representada por los modernistas y sus epígonos.

Esta confluencia de movimientos artísticos origina una característica muy notoria en la producción literaria chilena y latinoamericana del período 1918-1930, cual es el desarrollo paralelo de las tendencias llamadas criollistas o mundonovistas, por una parte, y los diversos brotes vanguardistas, por la otra. Según Nelson Osorio, mientras la primera “representa la solución de continuidad en la superación renovadora del modernismo, la otra, en actitud de proclamada ruptura, anticipa embrionariamente un proyecto que mucho más tarde va a desembocar en la literatura de los años sesenta” (Osorio, 1981:242). Aclara Osorio que estas tendencias no son excluyentes y “pueden ser consideradas como los polos extremos entre los cuales se despliega el abanico de la renovación artística” (Osorio, 1981:240).

Todo lo anteriormente planteado se muestra especialmente en la relación que la prosa mistraliana tiene con sus modelos modernistas, especialmente con sus precursores, José Martí y Rubén Darío, a quienes Mistral dedica abundantes recados y artículos. Ejemplos de ello se dan en la selección de textos que Mistral realiza para las alumnas de la enseñanza rural en México, publicada con el título de *Lecturas para Mujeres* (1961), con claros objetivos didácticos enunciados en el prólogo del texto: “Es éste el ensayo de un trabajo que realizaré algún día en mi país, destinado a las mujeres de América. Las siento mi familia espiritual. Escribo para ellas, tal vez sin preparación, pero con mucho amor” (Mistral, 1961: XIII). Este texto representa también las preferencias literarias de la misma autora, sus modelos y precursores de su propia obra. Son frecuentes en este libro antológico las prosas poéticas de José Martí y poemas en prosa de Rubén Darío, además de una amplia mayoría de autores modernistas- especialmente en el género prosa poética- como Juan Ramón Jiménez, Juana de Ibarbourou, José Enrique Rodó, José Santos Chocano, Jenaro Estrada y Charles Baudelaire, destacándose entre sus coterráneos, Pedro Prado y Eduardo Barrios -dentro de la variante que hemos llamado “modernista-mundonovista”-.

De todos estos autores es Martí, a quien Mistral reconoce como su principal modelo. Es “el maestro americano más ostensible de mi obra” declara en su famoso texto “La lengua de Martí”, reconociéndole, entre múltiples virtudes, su carácter precursor del modernismo latinoamericano y mucha herencia respecto de su propia forma de construir la prosa. Afirma Mistral en la destacada crítica sobre Martí: “...se le ve abrazado a los escritores modernos de Francia e Inglaterra... La dominación de los modernos sobre él parece que sea simpatía hacia sus ideas más que apego a las esencias de los idiomas extraños. ‘La lengua vieja, las ideas nuevas’, diría él” (Mistral, 1992, T.II: 448).

Se hace explícita más adelante la poderosa influencia de sus procedimientos léxicos en el particular lenguaje usado en la prosa mistraliana, sobre todo respecto del uso de neologismos, al afirmar que: “antes de Rubén Darío, Martí se había puesto a la invención de vocablos y aquél le reconoció el mayorazgo” (Mistral, 1992, T.II: 451).

Sin embargo, Mistral adopta permanentemente posturas críticas frente a los planteamientos modernistas o vanguardistas, lo que la hace rebasar la posibilidad de incluirla plenamente en alguna periodización literaria muy estricta. En su prosa, muchas veces es explícita al respecto. Así, en “Impresiones de Estados Unidos”, hay una crítica al Estridentismo -expresión

latinoamericana del Vanguardismo-, al mismo tiempo que reconoce el influjo de esta escuela en su prosa:

A pesar de mi pésimo oído rítmico y de mi ignorancia del color, yo no amo la escuela y la lectura de sus poetas solo me quita el mal humor como el mejor salto de un clown. Pero yo recurro a ella para expresar mi impresión primera de New York (Mistral, 1998 C: 227³²).

Las críticas de Mistral con relación a su entorno literario, no se limitan solo a las polémicas propias del período entre criollistas, modernistas y vanguardistas, también es evidente un profundo inconformismo desde su condición de mujer, en el contexto de sus publicaciones. La correspondencia de nuestra escritora con Eugenio Labarca es muy reveladora sobre este tema y en ella Mistral se declara admiradora de muchas escritoras latinoamericanas como Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, mencionando entre las chilenas a Iris (Inés Echeverría Larraín) y aún manteniendo a la vez, una postura tremendamente polémica respecto de la situación de las escritoras en Chile. Cito de esta correspondencia:

*Hay una montaña de desprestigio y de ridículo en Chile echada sobre las mujeres que escribimos. Hubo razón en echarla. Sin exceptuar ni a doña M. Marín del Solar, la mujer en Chile se ha extendido como las feas enredaderas en guías inacabables de poemas tontos, melosos y lagrimosos... Y lo que nos ha perdido es la **pata** de Uds., el elogio desatinado de los hombres que no se acuerdan de hacer sus críticas de los versos escritos por tal o cual mujer, sino de sus ojos y su enamoradizo corazón (Mistral, 1992, T.III: 28).*

Estas afirmaciones, me permiten evidenciar la posición crítica de Mistral frente al sentido que identifica lo femenino con lo reproductivo y privado, y lo problemático del ingreso de la mujer al ámbito de lo público y lo moderno, identificado con lo masculino por una cultura *masculista*.

³² La primera manifestación de la Vanguardia literaria en México es el Estridentismo, iniciado y liderado por el poeta Manuel Maples Arce. Su proyecto editorial nace en 1922, durando hasta 1927 . Otros representantes en la poesía de esta tendencia son Luis Quintanilla y Germán List Arzubide, y en prosa, Arqueles Vela. En sus proclamas se declararon hermanos del Futurismo italiano de Felipe Tomás Marinetti y del ruso, también del Dadaísmo internacionalista. Cabe agregar que, como movimiento, rebasa los límites de lo literario y tiene manifestaciones en las artes plásticas (Hernández, 1995: 1688).

Nelson Osorio se explica los discursos del Modernismo latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX, como un momento “crepuscular”, en el que cabe también la obra de la Mistral, pues se trata de escritores que sostienen una relación dificultosa con los inicios de la Modernidad en América Latina. Según Osorio:

...se forman dentro del Modernismo, imbricados en su proyecto global; pero su actividad productiva literaria se desarrolla –casi sin excepción– a partir de 1910, es decir, cuando las condiciones materiales que constituyen la base social del Modernismo entran en crisis (Osorio, 1996: 251).

Naín Nómez afirma que la consecuencia de esta problemática deriva en que los discursos culturales “subsumen: nacionalismo y cosmopolitismo, campo y ciudad, tradición y Modernidad, nostalgia romántica y proyecto positivista, poesía civil neoclásica, desmesura romántica y subjetivismo modernista, en definitiva: Modernidad y/o no Modernidad” (Nómez, 1998: 11). A esto se agregarían otras diadas conflictivas del movimiento llamado Modernista: antiespañol e hispanófilo, aristocrático y populista, modernista y primitivista, americanista y europeísta (concretamente galicista), indigenista y cosmopolita (Marfany, 1982).

Así entonces, las obras latinoamericanas del período del Modernismo no integran lo foráneo y colonizador con lo propio en un cuerpo continuo y conjunto, produciéndose, más bien difusa antes que claramente, las etapas de aculturación, recepción y recomposición que concluirían por resolverse en una situación con rasgos más estructurados en términos de totalidad. Esto significa que muestran el conflicto abierto, siendo justamente esto, lo que ocurre en las obras de Gabriela Mistral que analizo.

Para Naín Nómez, el Modernismo chileno puede dividirse en tres etapas o momentos: el primero, de “emergencia”, entre 1886 y algunos años después de los conflictos de 1891 en nuestro país, aproximadamente, y que “surge a partir de una propuesta poética emergente, todavía empobrecida por la impureza de un lenguaje pluriforme, que se produce durante y después de la estadía de Darío en Chile” (Nómez, 1996, T.I: 30); el segundo, de “plenitud”, entre 1895 y 1907, con cariz “de ruptura en la poesía moderna, marcado por una diversidad de propuestas” (Nómez, 1996, T.I: 32); y el tercero de “sustitución del Modernismo”, desarrollado entre 1907 y 1916, coincidente con los planteamientos mundonovistas, en el inicio, y con los primeros poemas creacionistas, en el final de la etapa (Nómez, 1996, T.I: 32). Al último momento citado, pertenece la etapa “modernista-mundonovista” de la obra

mistraliana, correspondiendo aproximadamente a muchos de los textos de *Desolación* (1922), *Tala* (1938) y *Ternura* (1924), ya que posteriormente vendría según Naín Nómez, un período precursor de la Vanguardia³³ en su obra, que rebasa el contexto histórico-literario. En el momento de sustitución del Modernismo “se acentuaron la poesía social y popular así como la representación del paisaje americano y su gente. Se universaliza lo propio, se reacciona contra lo exótico y lo artificial” (Nómez, 1996, T. I: 37).

Respecto a la etapa llamada por Nómez “modernista-mundonovista” en la obra mistraliana, con Mundonovismo (término acuñado por el escritor chileno Francisco Contreras), se refiere al período de “la literatura hispanoamericana -especialmente su novela-, que reacciona contra los excesos del Modernismo en su primera etapa, para reafirmar un americanismo literario, que apuesta hacia una universalidad a partir de lo propio y del retorno a la naturaleza, con un fuerte carácter telúrico” (Soto, 1996: 3308). Dicha etapa es sucesora de la generación de poetas chilenos de comienzos del siglo XX, llamada criollista. Se presentan algunas características criollistas, por ejemplo y entre otros, en las obras de Manuel Magallanes Moure, Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz y Víctor Domingo Silva. Dieter Oelker aclara que el criollismo designa un movimiento presente en nuestra literatura durante el primer tercio del siglo XX y que busca representar con máxima objetividad la realidad nacional, especialmente en sus aspectos rurales, con una función cognoscitiva y didáctica. Algunos representantes de dicho movimiento en la narrativa son Mariano Latorre, Fernando Santiván y Eduardo Barrios (Oelker, 1983:39-43).

³³ Me baso para este concepto en los estudios sobre la Vanguardia literaria de Nelson Osorio, citados en la bibliografía, y cito de ellos la definición más abarcadora de Vanguardia como movimiento cultural:

Con el nombre de Vanguardismo se designa, en los estudios literarios (y del arte en general), el movimiento renovador, de carácter agresivo, polémico y experimental, que se manifiesta con diversas modalidades en el mundo occidental sobre todo a partir de la primera década del siglo XX [...] solo a comienzos del presente siglo comenzó a emplearse para designar las tendencias de avanzada artística y las propuestas experimentales que surgen y se desarrollan especialmente a partir de la Primera Guerra Mundial (Osorio, 1998: 4.843).

Ya había comentado acerca de la vinculación del poema en prosa desde sus orígenes con Charles Baudelaire y el nacimiento del modernismo europeo, siendo el mismo autor, quien define esta clase de poemas:

¿Quién de nosotros en sus días más ambiciosos, no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo ni rima, blanda y delicada, y lo bastante sentida para adaptarse al movimiento lírico del alma, a las ondulaciones del fantaseo, a los sobresaltos de la conciencia? (Baudelaire, citado por Díaz-Plaja, 1956: 5).

El Modernismo latinoamericano tuvo como característica el fundir las tendencias poéticas francesas de fines del siglo XIX a la tradición literaria española. Así, en este período de nuestra literatura se cultiva con mayor frecuencia el verso libre frente a las formas tradicionales clásicas, y la prosa se acerca cada vez más a la expresión lírica, con la prosa poética. En consecuencia, la prosa mistraliana se ubica desde su nacimiento en el Modernismo, como un aporte a las letras chilenas que comparte las características más propias de dicho movimiento junto con otras, que aportan novedades vanguardistas en el contexto literario nacional. Mistral se reconoce heredera de la tradición modernista europea en la concepción de su prosa poética, es decir, de españoles, como Juan Ramón Jiménez y Valle Inclán, incluidos los de lengua catalana, como Juan Maragall y Eugenio D'ors; mas también se hace evidente la influencia de Rabindranath Tagore, sobre todo en la sección "Prosa" de *Desolación*. Un ejemplo explícito de lo que he planteado se encuentra en un comentario de la autora acerca del cultivo de sus *recados y mensajes*, donde también hace presente su herencia de las letras latinoamericanas:

El que ha ido más lejos en la disciplina de ser rápido se llama Eugenio D'ors, maestro con pocos discípulos en la América, y que se merece mucho más. Maestro de recados fieles, y cada vez más raciales, se llama también otro que nos vive en Río de Janeiro, nuestro Alfonso Reyes, el mexicano, verticalmente americano, siempre en rebalse de aguas puras sobre el Continente (Mistral, 1934: 3).

Mistral hereda de este Modernismo una prosa de forma y medida cuidada, imágenes deslumbrantes, alusiones mitológicas y exóticas, tono dogmático, profético, grandilocuente, así como el elemento más importante de su escritura en prosa o en poema en prosa: su didactismo. Aunque en este último aspecto se declare más bien seguidora de José Martí y de Rubén Darío. Pero también está el elemento vanguardista, revelado sobre todo en la presencia de la oralidad en su escritura, tema desarrollado en el capítulo anterior.

2. La identidad tensionada

Sobre la base de las aclaraciones hechas en el marco teórico respecto de los conceptos de identidad y de sujeto, retomo la noción de identidad como un proceso en el que está presente “una serie de identificaciones” (Oyarzún, 2002: 43), y el concepto de sujeto como un ente “mutable, dinámico y sobre todo heterogéneo” (Oyarzún, 2002: 39), pues como comenta Kemy Oyarzún:

*El psicoanálisis acentúa una economía pulsional, energética que desborda el orden simbólico discursivo, de modo que es ya impensable concebir la cultura desde el modelo ilustrado, en tanto éste se plantea la razón como **estructura mono-racional**, estable, homogénea, abstracta. [...] Junto a Freud descubrimos la pluralidad subjetiva en el propio registro del “individuo” (Oyarzún, 2002: 39).*

No puede extrañar, entonces, que en un contexto literario tensionado por múltiples polémicas, crisis y cambios, la identidad moderna resultante en esta obra sea también “mutable”, polémica y tensionada, ya que comparto con la autora recién citada el hecho de que “la incertidumbre y la secularización caracterizan a la modernidad” (Oyarzún, 2002: 41). La estudiosa citada justifica su planteamiento, en la existencia de un “liberalismo ilustrado excluyente”, que plantea el binarismo irreconciliable entre “lo individual y lo colectivo, lo racional y lo irracional, la materia y la cultura” (Oyarzún, 2002: 40), con el cual rompe la Modernidad, ya que:

La modernidad irrumpe en esa contradicción y logra un desarrollo inesperado del individuo. Sin embargo, ese incremento en el desarrollo individual solo se logra en el marco de un proceso histórico (capitalismo tardío, tensiones intracapitalistas y potencialmente socialismo), proceso en virtud del cual hasta los propios individuos son sacrificados. La crítica marxista al sujeto desincardinado se expresa en una mirada radical que somete el sujeto abstracto a operaciones relacionales (relaciones sociales) y posicionales (modos productivos, historia)... (Oyarzún, 2002: 40).

La conclusión que Kemy Oyarzún quiere destacar sobre la base de esta constatación es que “las nociones de sujeto e identidad son relativas históricamente hablando” (Oyarzún, 2002: 49). Además, con los aportes actuales del psicoanálisis, la autora prefiere hablar de un “proceso de identidad”, que “se traduce en una serie de identificaciones en la vida de un sujeto. Esas identificaciones –entre las cuales el Edipo ocupa un lugar axial- marcan la identidad, la tatúan, y en cierta medida, la sobredeterminan (cadena de objetos a partir de ‘mamá/ papá’)” (Oyarzún, 2002: 43). Pero, continúa la misma estudiosa, “estas

‘identificaciones primarias’, pueden hacerse coextensivas a otras formaciones grupales o colectividades (etnia, clase, territorio o nación). El psicoanálisis clásico demuestra que el Edipo ‘coloniza’ esas formaciones identitarias” (Oyarzún, 2002: 44). Y concluye la misma autora que “la noción de identidad se constituye siempre en campo tensional y minado de relaciones y *diferencias*”, agregando más adelante que “esas diferencias se declinan como ordenamientos jerárquicos produciendo identidades subalternas, subordinadas e identidades hegemónicas, vigilantes, disciplinadoras y docilizadoras” (Oyarzún, 2002: 45 y 47).

Para demostrar que esas tensiones de identidades son la que operan en la obra de Gabriela Mistral, comento a modo de ejemplos, algunas de sus prosas sobre temas relacionados con el proceso de identidades recién comentado.

Ya había analizado cómo la prosa mistraliana se vincula con la tesis de Sonia Montecino sobre el mestizaje chileno, contenida en *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (1991). Ya hemos dado también, múltiples ejemplos de la sacralización de la madre en el ámbito temático en las prosas estudiadas. Ahora quiero agregar a esta reflexión un análisis del papel que cumple la mujer-madre en estos textos como portadora de la lengua aborígen y más aún, de una especie de lengua primigenia. ya había comentado cómo Mistral se refiere al mapudungun como "la lengua hablada por las mujeres" (Mistral, 1994: 49). Esta posición es plena consecuencia de la concepción mistraliana del lenguaje de las mujeres, muy clarificada en su “Comento a Ternura”:

En mi lengua más mía, mi parla ancestral, la que aprendí de mi madre[...] En esa lengua con que me criaron, debí haber yo cuajado mis versos para las criaturas. Mala cosa fue tener otra lengua pegoteada encima como una estampilla ácida [...] mi poesía yo me la tajeo en dos lotes opuestos: poemas en lengua “emprestada” y poemas en lengua mía...(Mistral, 1999 A: 177).

Esta postura de Mistral frente a nuestro idioma como la lengua “prestada” del colonizador es reiterada en muchas de sus prosas, conferencias y testimonios, que recogen en su frase célebre. “yo hablo una lengua prestada” (Mistral, 1992, T. IV: 53), y es tema del artículo de Andrés Gallardo, “Planificación lingüística y ejemplaridad literaria (Gabriela Mistral y la cultura del idioma)” (1983). Por ejemplo, en su conferencia, “Lengua española y dialectos indígenas en la América”, publicada por Roque Esteban Scarpa en *Gabriela anda por el Mundo* (1978), Mistral se refiere al español hablado por los quechuas como una lengua que “se quedó a media marcha, y que la lengua aborígen , al igual que la naturaleza de la

Amazonia, sigue siendo soberana como en el día del desembarco de Pizarro” (Mistral, 1978: 172). A raíz de lo anterior, viene al caso la conclusión que antes comenté sobre la elección del habla-escritura de Mistral, proveniente de su niñez en Montegrande, esto es, del lugar donde aprende la lengua materna, una lengua mestiza, a medio camino, entre la que impuso el colonizador y la aborígen, con claros elementos del “español andino”, como postulé anteriormente. De hecho, la poesía misma nace para Mistral de la canción de cuna y de una especie de lengua primigenia, esencialmente de las mujeres y de la “naturaleza”. Ejemplifico esto con su artículo “Rondas y canciones de cuna”: “La mujer es quien más canta en este mundo...Seguramente los “arrullos” primarios, los folklóricos, que son los únicos óptimos salieron de pobrecitas mujeres ayunas de todo arte y ciencia melódicos” (Mistral, 1967: 96). Y en un artículo fechado originariamente en 1938, afirma sobre las canciones de cuna publicadas en *Desolación*: “El género me ha dado a mí todo gusto: su ritmo es calmo y se acomoda bien con la lentitud india de mi habla [...] Por último, un dejo de canción de cuna está en casi todos los ruidos de la naturaleza...” (Mistral, 1999 C: 131).

Con este breve comentario, deseo postular algunas hipótesis sobre las diversas formas de enfrentar críticamente la modernidad, con un componente genérico-sexual, pues la crítica mistraliana a la represión y subalternidad de la mujer se da a través de la recuperación de una identidad transgresora y tráfuga, doble y escindida, donde la sublimación de la maternidad es un tema recurrente en los textos comentados.

En primer lugar, considerando que el psicoanálisis nos habla de la “colonización” de las identidades, esto es, que “los sujetos se identifican o proyectan en relación con otros sujetos u objetos en función de paradigmas primarios, modalidades preverbales de identificación (estadio del espejo)” (Oyarzún, 2002: 44), deduzco del análisis realizado en el desarrollo de la tesis, que por ejemplo, la identificación con personajes bíblicos, como la Virgen María o con un olivo, en la recreación del episodio bíblico del huerto de los olivos Jesucristo en las prosas de *Desolación* es una proyección del Complejo de Edipo; pero con importantes niveles de transgresión. No deja de ser significativo que una hablante, evidentemente mujer, aparezca en funciones exclusivas al género masculino en la *Biblia*, ya que en el diálogo entre los olivos del huerto donde oró Jesucristo, perteneciente a la prosa, “Motivos de la Pasión” en *Desolación*, los olivos sustituyen a los apóstoles como guardianes de Jesús, ante el sueño que invade a estos últimos, y un olivo se identifica, veladamente, con la hablante del texto, cito fragmentos de la prosa referida, cuyo título es “Los olivos”:

*Cuando el tumulto se alejó, desapareció en la noche, los olivos hablaron:
Nosotros le vimos penetrar en el Huerto [...]*

*-Yo, el más próximo, conocí toda la dulzura de la voz humana. Corrió por mi
tronco su acento como un hilo de miel [...]*

*-Nosotros enlazamos, apretándolos los follajes, cuando bajaba el Ángel con el
cáliz, para que no lo bebiera [...]*

*-Yo dejé caer una hoja sobre el rostro de Pedro, que dormía. Apenas se
estremeció. Desde entonces sé ¡oh, hermanos! Que los hombres no aman, que
hasta cuando quieren amar no aman bien (Mistral, 1960: 236).*

No puedo dejar de relacionar esta personificación de los olivos con la tesis de Patricio Marchant acerca de la poesía de Mistral, quien, según su estudio, “poetizó incansablemente y de modo originario, tal como *nunca* había sido pensado antes, las nociones de árbol y de Cristo” y agrega que “no se puede intentar comprender su poesía con conceptos que suponen conocido aquello que esa poesía poetizó, que pensó *inconscientemente*” (Marchant, 1990: 113). Para comprender mejor este rasgo metafórico, este autor proporciona dos antecedentes de suma importancia; el primero es que “la tradición cristiana vincula directamente a Cristo con el árbol, que el árbol es metáfora de Cristo” (Marchant, 1990: 113), y el segundo está arraigado en la tradición psicoanalítica, se trataría, siguiendo a Freud, de un “símbolo fálico”; pero, aunque esta figura está presente en poemas como “Éxtasis” de *Desolación*, se trataría, según Marchant, del arquetipo dominante del “árbol- madre- arcaica objeto del instinto inhibido del *agarrarse a*, soporte, complemento, Unidad Dual con el Hijo” (Marchant, 1990: 119), concluyendo este filósofo que “Gabriela Mistral pensó por su cuenta, independientemente del psicoanálisis, relaciones inconscientes arcaicas (esto es, relaciones referidas a la etapa primera del desarrollo del individuo y de la especie)” (Marchant, 1990: 119). Cabe agregar que el árbol en el universo de las religiones mantiene una singular fuerza simbólica. Según Casiano Floristán:

*Enlaza la tierra y el cielo, es de arriba y de abajo, pertenece a dos mundos.
Hunde sus raíces en el suelo para vivir y se proyecta hacia las alturas para
manifestarse. Es símbolo de vida y de fecundidad en perpetua evolución. Su
sombra es un refugio, un remanso. Puede ser de hoja caduca, que significa
renovación de la vida, o de hoja perenne, que expresa inmortalidad (Floristán,
2003: 1)*

Siguiendo con el comentario de la prosa citada más arriba, el sentido de protección que tienen los olivos con Cristo, ante el descuido de los Apóstoles que duermen, precisamente cuando

peligra la vida del Maestro, contribuye a reafirmar la tesis de Marchant respecto de la última imagen arquetípica que postula como dominante en la simbología mistraliana del árbol. Esta imagen aparece reiteradamente en las prosas de *Desolación*, por ejemplo, en “Poemas de las madres”, la titulada “ternura”, cito: “creo que árboles y cosas tienen hijos dormidos, sobre los que velan inclinados” (Mistral, 1960: 201). La misma imagen, pero esta vez identificada plenamente con la hablante o “yo ficticio”, se da en “La flor de cuatro pétalos”, cito: “Mi alma fue un tiempo un gran árbol en que se enrojecía un millón de frutos. Entonces mirarme solamente daba plenitud, oír cantar bajo mis ramas cien aves era una tremenda embriaguez” (Mistral, 1960: 222). A propósito de esta cita no deja de llamar la atención la simbología de las aves, relacionadas con el ámbito de lo celestial, y especialmente, con el Espíritu Santo en la tradición cristiana³⁴. Aquí este símbolo se mezcla con la imagen arquetípica del árbol recién comentada.

Con esta simbología centrada en la madre, me atrevo también a plantear una suerte de superación del Edipo, sobre todo en lo que respecta a esta relación de la hablante de los textos comentados con una madre y una lengua primigenias y sagradas, ligadas a lo telúrico, que tienden a superar la importancia de un Nombre del Padre, presentado generalmente como un ausente frente a la omnipresencia de la madre en esta obra. Incluso en la abundancia de textos en prosa o verso, referidos a Jesucristo, la representación es predominantemente como hijo, frente a su Padre ausente y Madre sagrada siempre presente. Por ejemplo, en las prosas de *Desolación*, una nota aclaratoria en los “Poemas de la madre más triste”, referida a las madres solteras, afirma enfáticamente: “Aquí quedan, dedicadas a las mujeres capaces de ver que la santidad comienza en la maternidad, cual es, por lo tanto, sagrada” (Mistral, 1960: 208).

Por otra parte, el desarrollo de esta tesis muestra que las permanentes tensiones entre identidades relacionadas a elementos colonizadores (por ejemplo, la identificación con los conquistadores españoles en su función de “maestros”) con otras más vinculadas a elementos autóctonos (por ejemplo, la identificación con las mujeres indígenas en su función de

³⁴ Entre las aves que aparecen como símbolo en la Biblia, según la *Pequeña Enciclopedia de la Biblia* citada en esta tesis, la más antigua es la paloma. En el Nuevo Testamento la paloma representa al Espíritu Santo, la Tercera Persona de la Santísima Trinidad (Bautismo de Jesús, Lucas, 3:22). Jesús menciona la paloma como símbolo de sencillez y amor (Mateo 10:16). http://www.corazones.org/diccionario/a_diccionario.htm.> [consulta 23 septiembre 2003].

preservadoras de la cultura aborígen y la imagen de la madre-maestra en “La oración de la maestra” o “La maestra rural”), revelan las tensiones constantes entre las identidades masculinas y femeninas, y con la relación que respectivamente tienen éstas con el ámbito de lo público y de lo privado, de lo aborígen latinoamericano y lo europeo, de lo primigenio y lo moderno. Estas tensiones identitarias se vinculan finalmente con la problemática de la *transculturación* (Rama, 1982), según la cual “luego de la ‘desculturación parcial’ que se produce en el comienzo de cada oleada modernizadora y a través del ejercicio doble de la ‘selectividad’ y la ‘invención’, la amenaza aculturante cambia de signo y se transforma en motor de una ‘neocultura’” (Rojo, 2001: 147). Esta problemática, entonces, muestra el permanente conflicto entre modernización y autoctonismo, por ejemplo en la convivencia polémica de las características del Modernismo, del Mundonovismo y del Vanguardismo, revelada en la obra de Gabriela Mistral, como ya he comentado.

Con estas conclusiones creo estar corroborando la hipótesis planteada al comienzo de esta tesis, con relación a un nivel de transgresión en la presencia del Complejo de Edipo dentro del proceso de identificaciones en la obra estudiada.

Capítulo 5: A modo de Conclusiones:

Retomo la hipótesis expuesta en esta tesis desde las tres perspectivas teórico-metodológicas propuestas en el marco teórico. En primer lugar, del análisis a partir de una concepción de texto y discurso, puedo resumir las características principales de la prosa poética mistraliana, en los siguientes puntos:

1. Se trata de una prosa predominantemente apegada a la tradición escrita; pero con abundantes residuos de una cultura oral, ligada al mundo campesino del Norte de Chile, específicamente del Valle de Elqui, como he probado con los *recados* mistralianos, que constituyen la máxima expresión de estos residuos orales dentro de la escritura en prosa o, incluso, en verso de la autora, como ya he comentado. Cabe recordar al respecto los abundantes modismos, coloquialismos, dichos y arcaísmos que expresan el español hablado, específicamente, en esa zona rural y dentro del período de niñez en que Mistral allí vivió. Se trata de un tabajo prosístico que detenta un importante componente andino, tal como comenté en el análisis. Más adelante retomo esto dentro del trasunto psicoanalítico que implica la fuerte presencia de la lengua aprendida en la niñez y, más aún, perteneciente a un contexto marginado de la cultura letrada en el período de creación de estos textos: el campo chileno.

2. La sintaxis dominante en toda la prosa mistraliana es subordinada, por tanto, con énfasis en la *hipotaxis*, sin embargo, en prosas más cercanas a la poesía de la autora, como las tituladas, *Materias, Elogios, Estampas y Croquis* o varias prosas de las seleccionadas en *Motivos de San Francisco*, la recurrencia y repetición con ritmo propio de la poesía, y con procedimientos como la rima, la aliteración y la asonancia, propias de la *parataxis*, son más visibles en la construcción sintáctica, y, por lo tanto, más cercanos a los “discursos orales que se centran en el oído”, con “las funciones y estrategias mnemotécnicas, propias de las culturas orales” (Ong, 1987: 46 y 49). En definitiva, se trata de textos cercanos a la “lengua conversacional”, parafraseando a Gabriela Mistral. Cabe acotar con respecto a esto, que son los *recados* en prosa de la autora, los más cercanos a esta norma coloquial; pese a ser textos, en su mayoría, menos poéticos que las *Materias, Elogios, Estampas y Croquis* o los *Motivos de San Francisco*, por las razones recientemente expuestas.

3. Relacionado con los puntos anteriores está la convivencia entre recursos metonímicos y metafóricos, los primeros más ligados a textos más narrativos y los segundos, a textos más líricos, en un campo tensionado entre ambos géneros, lo que es característico de la prosa poética modernista. Puedo afirmar que los *recados, motivos, retratos y siluetas*, tienen más elementos narrativos y una sintaxis más ligada a la subordinación que las *materias, croquis, estampas, elogios y oraciones*, que tienen más elementos metafóricos y una sintaxis más cercana a la anáfora, al paralelismo y, en general, a recursos más propios de la poesía.

4. Un rasgo intertextual dominante con textos religiosos como la *Biblia y Florecillas del Glorioso Señor San Francisco y de sus Hermanos*, atraviesa toda la prosa mistraliana, así como la presencia de textos modernistas, como los de José Martí y de Rubén Darío, reconocidos explícitamente en tanto fuente de inspiración por la autora en la concepción y motivación de esta prosa. Y, por supuesto, el aspecto intertextual se extiende a toda la tradición literaria que ella defiende y compila con objetivos didácticos en *Lecturas para Mujeres* (1961), lo cual fue comentado en el segundo capítulo de esta tesis.

5. El estilo “dialógico” es más dominante que el “monólogo” en la prosa; hay constantes representaciones escénicas de diálogos que mezclan la retoricidad propia de los discursos líricos, con la narración de hechos a través de conversaciones entre personajes. Más aún, el estilo “conversacional”, como lo enuncia la propia autora, la motiva a construir esta prosa con características de la lengua hablada. Aunque esta intención sea polémica con la escritura misma de la prosa, que está obviamente en el campo dominante de la literatura y, por tanto, de la retoricidad propia de la escritura, con una constante tensión entre ambas tradiciones (la oral y la letrada). Constató que al prevalecer el estilo dialógico, suele dominar también una representación agonista del mundo, especialmente cuando se conmemoran sucesos relacionados con el período precolombino o con el descubrimiento y conquista de América, y cuando se rinde homenaje a personajes memorables de cualquier época. Lo que es característico de los discursos escritos que conservan una huella oral, según Walter Ong:

Muchas, tal vez todas las culturas orales o que conservan regustos orales dan a los instruidos una impresión extraordinariamente agonística en su expresión verbal y de hecho en su estilo de vida. La escritura propicia abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Aparta al que sabe de lo sabido. Al mantener incrustado el conocimiento en el mundo humano vital, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los

conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual... (Ong, 1993: 49-50).

Cabe acotar que en la prosa de Gabriela Mistral esta representación se agudiza cuando se enfrentan la visión *femenil* y masculina de los personajes, acompañando cada polo de la tensión sexo-genérica, casi siempre, con características protectoras divinizadas en el caso del primero (el de las mujeres), y con rasgos heroicos y bélicos en el caso del segundo (el de los hombres). La figuración heroica de los personajes que se conmemoran, especialmente en los/as *recados, siluetas, retratos, y semblantes* de la prosa mistraliana, puede estar influida por este residuo oral en la escritura de dicha prosa, como ya he comentado en el análisis de ellos. Baste solamente recordar la imagen heroica, e incluso santificada, del conquistador español, contrastando con la sufriente y sacrificada mujer india, que conserva la lengua y tradiciones de su pueblo aborígen. Este rasgo agonista y dialógico ha sido estudiado por Mauricio Ostria a propósito de la poesía de la autora, como una “organización dual del mundo” (Ostria, 1989), y agrego yo, del estilo mistraliano tanto en verso como en prosa, pues, como acota el estudioso recién citado, esta representación “binarista” del mundo va acompañada de numerosos procedimientos propios de la estructura apostrófica del discurso: paralelismos, antítesis, correlaciones, reiteraciones, aliteraciones, esto es, recursos de carácter bimembre³⁵.

A nivel temático, esta representación agónica se relaciona con la concepción del mestizaje en los artículos referidos a esas materias en Mistral. Y si relaciono este conflicto con la ya comentada tesis de Sonia Montecino, resulta que el papel del conquistador guerrero se encuentra en el polo *androbélico*, y el del conquistador espiritual (los frailes: Vasco de Quiroga, Las Casas, por ejemplo), en el polo *androcestial*, puesto que Mistral defiende su beatificación, y finalmente, el papel de la conquistada (la “india”), en el polo *ginotérreo* y prácticamente sola en su función maternal por la ausencia del padre (que es solo un Nombre). Reafirmo esta hipótesis abordada en los dos últimos capítulos, con fragmentos de dos prosas

³⁵ Entre las aves que aparecen como símbolo en la Biblia, según la *Pequeña Enciclopedia de la Biblia* citada en esta tesis, la más antigua es la paloma. En el Nuevo Testamento la paloma representa al Espíritu Santo, la Tercera Persona de la Santísima Trinidad (Bautismo de Jesús, Lucas, 3:22). Jesús menciona la paloma como símbolo de sencillez y amor (Mateo 10:16). http://www.corazones.org/diccionario/a_diccionario.htm.> [consulta 23 septiembre 2003].

esenciales sobre el mestizaje. En “A la Mujer mexicana”, Mistral afirma: “El mundo va madurando lentamente para la justicia; es la verdad que ya se acepta el que tu voz se eleve entre las voces de los hombres, pidiendo para tu hijo, que es más tuyo que del padre, porque te dio más dolor” (Mistral, 1998 B:115). Y del “El pueblo Araucano”, cito:

...el mestizaje descubriría la manera de desfondar la fortaleza araucana y de relajar su testarudez dando rienda suelta a sus vicios, particularmente a la embriaguez en unas ocasiones, y arrancando a la indiada de su región para dispersarla y enloquecerla con la pérdida del suelo en otras, señalándole la famosa “reducción”, la sabida “reserva”, como un marco insalvable [...]

Los españoles vencidos y echados han debido reírse de buena gana muchas veces de cómo el criollo americano, en todas partes continuó en el aniquilamiento del aborigen con una felonía redonda que toma el contorno del perfecto matricidio... (Mistral, 1994: 49-50)

6. Otro aspecto importante de los textos en prosa que he analizado es que algunos, específicamente, los *recados*, *retratos*, *siluetas* y *motivos* tienden a ser mayoritariamente *géneros referenciales*; esto significa, según la caracterización que hace de ellos Leonidas Morales, que “en todos ellos el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.” (Morales, 2001: 11). Y agrega el crítico a propósito del testimonio:

Cuando digo géneros "referenciales", me refiero a los que no son ficcionales: a aquellos donde el sujeto de la enunciación remite a una persona "real", con existencia civil, cuyo "nombre propio", cuando los textos son publicados, suele figurar como "autor" en la portada del libro que los recoge. Estoy pensando en géneros como la carta, el diario íntimo, la crónica urbana, la autobiografía, la biografía, las memorias, el reportaje, la entrevista, etc. (Morales, 2001: 25).

Postulo que es esto lo que ocurre con la situación enunciativa de la mayoría de los *recados*, *retratos*, *siluetas* o *semblanzas* y *motivos* en prosa estudiados, con algunas excepciones, como los “Motivos del Barro”, incluidos en *Desolación*, donde la hablante es tierra, ánfora, vaso, árbol o polvo y algunas partes de los *Motivos de San Francisco*, que aunque contienen la característica del referente extratextual (la vida del Santo) y en la mayoría de las prosas incluidas en este libro póstumo, el sujeto de la enunciación coincide con la autora que firma cada prosa (Gabriela Mistral), el texto contiene algunas prosas donde los grados de ficcionalidad son evidentes, sobre todo las que establecen un diálogo entre la hablante y el Santo. Cito un fragmento ejemplificador:

*-FRANCISCO, yo suelo encontrarte acurrucadito en un matorral de salvia...
Unos ojitos ardientes brillan en el fondo y las ramas altas se mueven por el
escondido [...]*

*Francisco, una doctrina herética, cuenta de millones de geniecillos. Se les
encomienda, por pacientes, labrar las cosas finas de la creación. Yo creería
de buena gana que tú existes desde el comienzo de la tierra, Francisco, y que
has hecho los cristales, los dientecitos del granizo y las pintaduras del lirio
atigrado... (Mistral, 1965: 82-3).*

Finalmente, no se da en general esta congruencia entre sujeto de la enunciación y autor “real” en los/as *elogios, oraciones, materias, estampas y croquis*; aunque también hay excepciones, que al parecer, dependen del mayor grado de ficción o al contrario, de referencia extratextual, que una prosa alcance. En todo caso, estos últimos estarían más cercanos a la poesía que a la prosa de Mistral.

7. Relacionada con la anterior conclusión está el aspecto de “literatura menor” que ya comenté con la conceptualización teórica de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca de las características “desterritorializadas” y “en minoría de poder”, de esta literatura en relación a la “lengua” y “literatura dominadora” (“mayor”) (Deleuze y Guattari, 1983). Para el claro entendimiento de esta hipótesis, es necesario recordar mi anterior análisis de “El país sin crepúsculo”. También remito a las acotaciones que hice sobre la permanente intrusión de la lengua hablada en la escrita, incluso con características rurales y fuerte presencia del “español andino” en la prosa y poesía de la autora. Y con relación a lo planteado, finalmente, retomo propias afirmaciones de Mistral en artículos sobre su propia poética. El titulado, “Cómo escribo”, aclara mucho sobre el tópico de la asunción de una lengua primigenia y materna, que no es la oficial, así como de un género híbrido “despreciado” por escritores contemporáneos de Mistral, según los comentarios de la misma autora, cito:

*...tengo aún la poesía anecdótica que tanto desprecian los poetas mozos [...]
La poesía es en mí, sencillamente un rezago, un sedimento de la infancia
sumergida [...] me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza
esencial parecida a lo que llamamos el pecado original, que llevo conmigo y
que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en
la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano y que más
nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua
de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano (Mistral,
1992, T.II: 554).*

Viene al caso entender esta hermosa comparación como metáfora de la comunicación materna preedípica, a la que nos hemos referido en el marco teórico de esta tesis, y cabe recordar entre los autores tratados allí, especialmente a Julia Kristeva con su teoría sobre lo imaginario y lo simbólico que ya he comentado; pero especialmente, sus referencias a una *semiótica preverbal* y *presimbólica*, reprimida por el *logos* y el *lenguaje (lo simbólico)*, que parece coincidir plenamente con el planteamiento de Mistral recién citado sobre una comunicación *preedípica*.

8. También es importante reiterar los objetivos didácticos con que nace la prosa mistraliana, según las explicaciones de la propia autora, para quien toda su creación literaria tiene estos fines didácticos en el plano de sus ideales pedagógicos y religiosos: “no habría en este mundo un casamiento más fecundo y más lindo de ver que éste que nos parece tan absurdo de pedagogía y poesía, de voluntad y de imaginación, de método y de creación” (Mistral, 1999 B: 98). Claro está que esta función didáctica es mucho más evidente y explícita en la prosa que en la poesía, y dentro de la primera, en los *recados* y *retratos*, *semblanzas* o *siluetas*, con más dominancia que en el resto de las prosas poéticas analizadas, porque su peculiar estructura los hace más propicios a las manifestaciones de las opiniones políticas, estéticas, religiosas, en fin, ideológicas de la autora que los firma (Gabriela Mistral). Como ejemplo de dichas opiniones, léase en “Recado sobre Michoacán”: “las revoluciones criollas acaban en granjería y logro de la clase media” (Mistral, 1992, T.II: 90). También es significativo recordar las opiniones que comenté en el capítulo tercero sobre “indios” y frailes que participaron en la Conquista de América, por ejemplo, en “Don Vasco de Quiroga”, Mistral afirma: “Pastor más de verdad no han visto las Américas [...] Su siembra de amor fue tan honda, que todavía los indios michoacanos dicen su nombre como sinónimo de santidad” (Mistral, 1992, T.II: 504).

Agrego sobre la base de los textos comentados en esta tesis, que la voluntad didáctica está explícitamente depositada por la autora como una función de las mujeres y excepcionalmente, de los hombres, cuando se trata de héroes o santos, como Vasco de Quiroga, el Padre De las Casas o San Francisco de Asís, pues la figuración del hombre común suele ser negativa, como ya he comentado. Es necesario acotar que la función didáctica es predominantemente “mujeril”, para decirlo en mistraliano, tanto en calidad de destinadora como de destinataria de estos fines. Para comprender lo anterior, cabe retomar las afirmaciones de la autora, citadas del prólogo a *Lecturas para Mujeres* y las relacionadas con la lengua materna y su relación con

las canciones de cuna. Al respecto, traigo a colación el papel fundamental de las mujeres como personajes de esta prosa en la transmisión de la lengua y en la enseñanza de niñas. En la “Oración de la Maestra” esta intención docente está más centrada en las niñas que en los niños, lo comprobé más arriba, y también es relevante el papel de la autora que firma el *Prólogo de Lecturas para Mujeres* (Gabriela Mistral) en la enseñanza exclusiva de “mujeres”, tal como ya comenté. En contraste con lo anterior, el rol de los hombres, en tanto personajes de la prosa analizada, si excepcionalmente asumen fines de enseñanza, lo hacen solo en su calidad de destinadores y muy ligados con la ideología cristiana de Mistral, pues están mayoritariamente en función de lograr los objetivos religiosos relacionados, a fin de cuentas, con el Dios Padre. Hay entonces una tensión no resuelta entre el rol masculino y el *femenil* dentro de estos fines didácticos, si bien es cierto, supeditados a los roles impuestos a hombres y mujeres por una cultura patriarcal, con ciertos grados de ruptura no siempre conscientes de la autora, como ya he demostrado a propósito de la divinización de la mujer-madre-tierra, y de la simbología persistente de los textos comentados, relacionada con algunos roles transgresores de lo femenino. Con respecto a lo último, se debe recordar, por ejemplo, la simbología de los árboles. En esta ruptura, sin embargo, no basta la sacralización relacionada con la Madre-tierra, porque muchas veces se adecua plenamente a los roles que asigna a la mujer esta cultura patriarcal, por cuanto también está presente en los textos analizados (como ya he comentado, especialmente en el capítulo tercero) esta imagen de mujer que la hace imitar a la tierra como mero receptáculo material y pasivo de la “siembra” del hombre, tanto biológica como ideológicamente. Con la reserva que significa esa representación, reitero que de todas maneras, esta misma imagen *ginotérrea* en la obra de Mistral llega muchas veces (no siempre) a cumplir un papel tan activo e independiente de la acción del hombre ausente (como ya he comentado), que entra en tensión con la otra imagen pasiva de la mujer-madre-tierra, pues ambas conviven conflictivamente en la misma obra.

9. La maternidad, consciente o inconscientemente, es tema dominante en las prosas y abundantemente signado con características de sacralización; lo que está siempre en permanente tensión con el tema del Padre ausente y hegemónico, representado como el colonizador en los textos referidos al tema indígena y también al tema religioso, como ya constaté a propósito de la imagen de Jesucristo como hijo, y del Dios Padre como el sembrador, segador, alfarero, músico, dominantes en los textos referidos a la muerte en la prosa de *Desolación*. En contraste con estas representaciones, la imagen de mujer como

dadora de vida y sacralizada en este rol, llega a ser mucho más dominante en las prosa total de mi *corpus* de estudio. Por ejemplo, en el texto dedicado a la vida de San Francisco se da más importancia a la imagen de su madre positiva y sagrada, que a la de su padre valorado negativamente, cito del texto:

Te damos gracias por esa fuentecita de alimentos que a escondidas del terrible Bernardone mandabas a tu loquillo a la cueva, y por aquella tu fina astucia para hacerlo escapar del encierro del mercader[...]

Ahora estás en el Cielo al lado de María y cerca de la madre de San Julián, el Hospitalario, y sonreirás con una eterna sonrisa (Mistral, 1965:23).

Lo anteriormente expuesto está evidentemente relacionado con el tema del “Edipo colonizado” y de las “identidades hegemónicas” en tensión con las “subalternas”, que expliqué en el capítulo anterior. Vuelvo a reiterar que es en las imágenes hegemónicas, donde domina la presencia de un Nombre del Padre casi ausente, las que hacen reprimir a las subalternas donde domina la Madre. Ello refuta una de las conclusiones del libro de Grínor Rojo sobre Mistral:

...una crítica no patriarcalista debía primero estudiar la poesía de Mistral como el escenario lingüístico de una confluencia ideológica. En segundo término, debía detectar en ese escenario la presencia de ideologías diferentes: una hegemónica, otra/s subalterna/s y aún otra/s subalterna/s y subversiva/s. Tercero: debía prestar especial atención a la/s ideología/s subalterna/s y subversiva/s, determinando mediante el análisis de la gestión del sujeto performativo del lenguaje poético los signos de su apropiación inconsciente y su representación no mimética (Rojo, 1997: 495-96).

Esto último está directamente relacionado con el tema de las figuraciones explícitas e implícitas, tanto de la hablante como de la autora de esta obra, siempre presentes como una sujeta “en proceso”, parafraseando el artículo de Julia Kristeva (Kristeva, 1977), o con permanentes tensiones entre los polos más ideologizados y explícitos (los más patriarcales), y los polos más latentes y figurados, incluso consciente o inconscientemente reprimidos (los más rupturistas de la cultura e ideología patriarcal). Finalmente, cabe destacar que casi siempre los primeros se relacionan más directamente con el Cristianismo, mestizo e híbrido que explícitamente profesa la autora, Gabriela Mistral, y los segundos, con visiones panteístas más cercanas a un hinduismo muy influido, más estética que políticamente, por Rabindranath Tagore, a quien Mistral cita y alaba en numerosos escritos desde *Desolación*. Cito como ejemplos de ambos polos en tensión dos fragmentos en contrapunto, parte del “Voto” con que

la autora cierra la prosa de *Desolación*, y que pese a ser fiel muestra de su cristianismo, arroja una imagen profética, casi sacerdotal y muy cercana a Cristo de la hablante y autora del texto. Y en segundo lugar, reproduzco un fragmento de la prosa titulada “Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore”, donde la autora logra, citando poemas del propio Tagore, esta imagen profética:

En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme. Lo dejo tras de mí... subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la esperanza (Mistral, 1960: 259).

«Yo me jacté entre los hombres de que te conocía...».

Como tienen tus hombres un delirio de afirmaciones acerca de tus atributos, yo te pinté al hablar de Ti con la precisión del que pinta los pétalos de la azucena. Por amor, por exageración de amor, describí lo que no veré nunca. Vinieron a mí tus hombres a interrogarme; vinieron porque te hallan continuamente en mis cantos, derramado como un aroma líquido. Yo, viéndoles más ansia que la del sediento al preguntar por el río, les parlé de Ti, sin haberte gozado todavía (Mistral, 1960: 229).

10. Tal como comenté en el capítulo anterior, todos los elementos temáticos acotados en estas conclusiones se interrelacionan para arrojar una/s identidad/es *femenil/es*, tensionada/s en proceso. Otras teóricas feministas se refieren a identidades *tránsfuga/s* (Valdés, A. 1990) o *fragmentada/s* (Guerra, 1995). Hago esta afirmación sobre la base de figuraciones que ya analicé en la prosa poética de Gabriela Mistral, tanto de la hablante como de la autora, o de personajes referidos en dichas prosas. Y recalco en estas figuraciones identitarias el sentido de lo inacabado, lo cambiante y la convivencia tensionada entre múltiples identidades, incluso conflictivas entre sí. Lo anterior tiene una importancia decisiva en el imaginario de la producción literaria de las mujeres en el período y lugar en que se escribe esta obra mistraliana, pues postulo que se trata de una característica de las obras de escritoras contemporáneas a Mistral en el contexto latinoamericano, tales como Marta Brunet, Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou. Esto último es tema para un trabajo mayor, por tanto, me limito solo a enunciarlo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria de la autora (*Corpus*) .

Mistral, Gabriela. **1923**. *Don Vasco de Quiroga*. En: *El Mercurio*, 23 de septiembre 1923. Santiago, Chile, p.8.

-----. **1960**. *Prosa*. En: *Desolación*. 3ª edición. Prólogo de Alone. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico. pp. 195-243.

-----. **1965**. *Motivos de San Francisco*. Selección y Prólogo César Díaz – Muñoz Cormatches. Ilustraciones Eduardo Cristi. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico.

-----. **1989**. *Fray Bartolomé*. En: *Recados para América. Textos de Gabriela Mistral*. Antología y presentación de Mario Céspedes. 2ª edic. Santiago, Chile: Revista Pluma y Pincel / Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz. pp. 171-175.

-----. **1992**. Pequeño mapa audible de Chile, Recado sobre el Quetzalcóatl, Recado sobre los Tlálocs, Gabriela piensa en la madre ausente, Recado sobre Michoacán, Algo sobre el pueblo quechua, Elogio de la Arena, Elogio de las Maderas y Cómo escribo. En: *Antología Mayor. Prosa. Tomo II*. Santiago, Chile: Cochranne S. A.

-----. **1994**. *El pueblo araucano*. En: *Gabriela Mistral: Escritos políticos*. Selección , prólogo y notas de Jaime Quezada. Santiago, Chile: Tierra Firme. pp. 45-49.

-----. **1998 A**. *Materias*. En: *Prosa de Gabriela Mistral (Materias)*. Selección y Prólogo de Alfonso Calderón. 2ª Edic. Santiago, Chile: Universitaria. pp. 61-91.

-----. **1998 B**. *A la mujer mexicana*. En: *La Tierra tiene la actitud de una mujer...* Selección y Prólogo de Pedro Pablo Zegers. Santiago, Chile: RIL Ediciones. pp. 115-119.

-----. **1999 A**. *Comento a Ternura*. En: *Recados para hoy y mañana*. Compilación e Introducción de Luis Vargas Saavedra. Tomo I. Santiago, Chile: Sudamericana. pp. 173-177.

Bibliografía secundaria de la autora.

Mistral, Gabriela. *Hispanoamericanismos en París*. José Vasconcelos. Indología. En: *El Mercurio*, 29 de mayo 1927. Santiago, Chile, p. 5.

-----. **1928 A**. *Los Derechos del Niño*. En: *Boletín de la I.M.A. Órgano de la Internacional del Magisterio Americano*. T.I, 1. Buenos Aires, Argentina, 1928: 106-107.

-----. **1928 B**. *Libros escolares complementarios. De los Placeres y los Juegos, por Georges Duhamel*?. En *El Mercurio*, 3 de junio 1928, p. 5.

-----. **1961**. *Lecturas para Mujeres*. 3ª Edic. San Salvador. Ministerio de Educación, Departamento editorial.

-----. **1967**. *Rondas y canciones de Cuna*. En: *Orfeo*. Edición extraordinaria en homenaje a Gabriela Mistral. Santiago, Chile 23, 24, 25, 26, 27 : 96.

- , **1977**. *El patriotismo de nuestra hora*. En: *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago, Chile: Nascimento. pp. 156-64.
- , **1978**. *Lengua española y dialectos indígenas en la América*. En: *Gabriela anda por el mundo*. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago, Chile: Andrés Bello. pp. 169-173.
- , **1992**. *Poesía*. Tomo I. Santiago, Chile: Cochranne S. A.
- , **1992**. *Carta IX a Eugenio Labarca*. En: *Antología Mayor*. Tomo III. Santiago, Chile: Cochranne S. A. pp. 27-28.
- , **1998 C**. Impresiones de Estados Unidos. En: Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales 43. I semestre, 1998. Santiago, Chile: 227-228.
- , **1999 B**. *La Poesía*. En: *Recados para hoy y mañana*. Compilación e Introducción de Luis Vargas Saavedra. Tomo I. Santiago, Chile: Sudamericana. pp. 91-99.
- , **1999 C**. *Sobre sus canciones de cuna*. En: *Recados para hoy y mañana*. Compilación e Introducción de Luis Vargas Saavedra. Tomo I. Santiago, Chile: Sudamericana. pp. 130-131.

3. Bibliografía sobre la autora:

- Alegría, Fernando**. **1980**. *Aspectos ideológicos en los recados de Gabriela Mistral*. En: Humberto Díaz-Casanueva y otros. *Gabriela Mistral*. Introducción de Mireya Servodidio y Marcelo Coddou. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias. pp. 70-79.
- Arteche, Miguel**. **1989**. Gabriela mistral: seis o siete materias alucinadas. Ponencia presentada en el Congreso Internacional sobre vida y obra de Gabriela Mistral, organizado por la Universidad de La Serena. Celebrado entre el 3 y 6 de abril de 1989 [en línea]. En: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosaframe.html>> [consulta: 14 de octubre 2003].
- Bianchi, Soledad**. **1990**. *Enfoques a Gabriela Mistral*. En: *Poesía chilena (Miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago, Chile: Documentas/CESOC. pp. 174-200.
- Bussche, Gastón von dem**. **1957**. *Visión de una poesía*. Santiago, Chile: Edic. de los Anales de la Universidad de Chile.
- Concha, Jaime**. **1987**. *Gabriela Mistral*. Madrid: Júcar.
- Cuneo, Ana María**. **1992**. La oralidad como primer elemento de formación de la poética mistraliana. En: **Revista Chilena de Literatura** 41. Santiago, Chile, 1992: 6-13.
- **1998**. *Para leer a Gabriela Mistral*. Santiago, Chile: Universidad Nacional Andrés Bello y Editorial Cuarto Propio.

Fiol-Matta, Licia. 1998. *Reproducción y Nación: Raza y Sexualidad en Gabriela Mistral*. En: *Nomadías* 3. Santiago, Chile: Cuarto Propio y Facultad de Humanidades U. de Chile, 1998: 44-61.

----- **2002.** *A queer Mather for the nation. The State and Gabriela Mistral* Minnesota, USA: University of Minnesota Press.

Guzmán, Jorge. 1985. *Gabriela Mistral: por hambre de su carne*. En: *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago, Chile. Centro de Estudios humanísticos. Facultad de Ciencias físicas y Matemáticas, Universidad de Chile. pp. 13-77.

Gallardo, Andrés. 1983. Planificación lingüística y ejemplaridad literaria (Gabriela Mistral y la cultura del idioma). En: *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada* 21. Concepción (Chile), 1983: 107-114.

Ladrón de Guevara, Matilde. 1975. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Santiago, Chile: Imprenta Central de Talleres del Servicio Nacional de Salud.

Loveluck, Juan. 1980. *Estirpe Martiana de la Prosa de Gabriela Mistral*. En: Humberto Díaz Casanueva y otros. *Gabriela Mistral*. Introducción de Mirella Servodidio y Marcelo Coddou. Xalapa, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana. pp. 122-129.

Malverde, Ivette. 1989. Gabriela Mistral quiere educar mujeres. Relectura de “Introducción a estas Lecturas para Mujeres”. En: *Acta Literaria* 14. Universidad de Concepción, Chile, 1989: 11-24.

----- **1998.** María Carolina Geel (1913-1996). En: *Escritoras chilenas II Vol. Críticas Literarias (Estudios, Antología y Bibliografía)*. Patricia Pinto y Benjamín Rojas Eds. Santiago, Chile: Cuarto Propio. pp. 105-115.

Marchant, Patricio. 2000. *El árbol como Madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral*. En: *Escritura y Temblor*. Pablo Oyarzún y Willy Thayer Eds. Santiago, Chile: Cuarto Propio. pp. 111-126

Nómez, Naín. 1996. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo 1: Fundación nacional, Modernismo y Crítica social*. Selección, Introducción, Notas y Bibliografía de Naín Nómez. Santiago, Chile: LOM (Colección entre mares).

----- **1997.** Gabriela Mistral y la poesía femenina de comienzos de siglo en Chile. En: *Releer hoy a Gabriela Mistral. Mujer historia y sociedad en América Latina*. Gastón Lillo y J. Guillermo Renart Eds. con la colaboración de Naín Nómez. Ottawa, Ontario, Canadá/

Santiago, Chile: University of Ottawa, Legas Productions / Editorial Universidad de Santiago. pp. 83-95.

-----, **1998**. Modernidad, racionalidad e interioridad: la poesía de mujeres a comienzos de siglo en Chile. En: *Nomadías 3*. Santiago, Chile: Cuarto Propio y Facultad de Humanidades U. de Chile, 1998: 10-20.

Oelker, Dieter. 1966. *Aproximaciones a tres poemas de Gabriela Mistral*. En: *Atenea* 413. Universidad de Concepción, Chile Año XLIII, tomo CLXIII, julio-septiembre de 1966: 159-173.

-----, **1968**. *La actitud mítica, poético-religiosa, en las "Historias de Loca" de Gabriela Mistral*. En: *Atenea* 421-422. Universidad de Concepción, Chile. año XLV, tomo CLXX, julio-diciembre de 1968: 79-123.

-----, **1989**. Lectura intertextual de dos poemas de Tala. En: *Gabriela Mistral: Nuevas visiones*, Anejo 13, Estudios Filológicos, 1989: 131-144.

Olea, Raquel. 1998. *Apuntes para (re)visar una biografía*. En: *Nomadías 3*. Santiago, Chile: Cuarto Propio y Facultad de Humanidades U. de Chile, 1998: 62-69.

Ortega, Eliana. 1990. *Amada Amante: Discurso Femenil de Gabriela Mistral*. En: *Una Palabra Cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Soledad Fariña y Raquel Olea Eds. Santiago, Chile: Ediciones de las Mujeres 2, ISIS Internacional. pp. 41-45.

-----, **1996**. Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

Osorio, Nelson. 1996. Para una caracterización histórica del Modernismo Crepuscular. En: *Ensayismo y Modernidad en América Latina*. Carlos Ossandón, Comp. Santiago, Chile: Libros ARCIS-LOM. pp. 243-62.

Ostria, Mauricio. 1989. "Un ala color fuego y otra color ceniza": Sobre el dualismo en el discurso poético mistraliano. En: *Acta Literaria* 14. Universidad de Concepción, Chile, 1989: 87-94.

-----, **1993**. Gabriela Mistral y César Vallejo: la americanidad como desgarramiento. En: *Revista Chilena de Literatura* 42, 1993: 193-249.

-----, **1997**. América indígena en la obra de Gabriela Mistral. En: *Formaciones Sociales e identidades culturales en la literatura hispanoamericana*. Ensayos en honor de Juan Armando Epple. Rosamel S. Benavides Ed. Valdivia, Chile: Ediciones Barba de Palo. pp. 179-192.

Oyarzún, Kemy. 1997. *Genealogía de un ícono: Notas para una crítica de la recepción de Gabriela Mistral.* En: *Nomadías* 3. Santiago, Chile: Cuarto Propio y Facultad de Humanidades Universidad de Chile, 1997: 21-37.

Pinto, Patricia. 1989. La mujer en Poema de Chile: Entre el decir y el hacer de Gabriela. En: *Acta Literaria* 14. Universidad de Concepción, Chile, 1989: 25-43.

Pizarro, Ana. 1994. Gabriela Mistral en el discurso cultural. En: *De Ostras y Caníbales. Ensayos sobre cultura latinoamericana.* Santiago, Chile. Universidad de Santiago de Chile. pp. 184-192.

Rodríguez, Mario. 1984. El lenguaje del cuerpo en la poesía de la Mistral. En: *Revista Chilena de Literatura* 23, 1984: 115-128.

Rojas, Benjamín. 1989. *La significación relevante de Prosa escolar en Desolación. Taller de letras.* Revista del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile 17. Santiago, Chile, 1989: 63-74.

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

Rubio, Patricia. 1995. *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada.* Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

Sandoval, Alberto. 1990. *Una lectura del cuerpo de mujer.* En: *Una Palabra Cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral.* Soledad Fariña y Raquel Olea Eds. Santiago, Chile: Ediciones de las Mujeres 2, ISIS Internacional. pp. 47-57.

Teitelboim, Volodia. 1996. Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano. Santiago, Chile: Sudamericana.

Valdés, Adriana. 1984. *Escritura para mujeres.* En: *Signos* 3. Publicación de la Asociación Gremial de Educadores de Chile. Santiago, Chile, 1984: 38-41.

-----. 1990. Identidades tráfugas (Lectura de Tala). En: *Una Palabra Cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral.* Santiago, Chile: Ediciones de las Mujeres 2, ISIS Internacional. pp.75-85.

Valdés, Enrique. 1996. *Resonancias Martianas en la Prosa de Gabriela Mistral.* En: *Mapocho* 39, I Semestre de 1996. Santiago, Chile: 91-101.

Vargas Saavedra, Luis. 1985. *El otro suicida de Gabriela Mistral.* Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

4. Bibliografía teórico- metodológica.

- Alter, Robert y Frank Kermode** Eds. 1998. *The Literary Guide to the Bible*. 9ª edición. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Anónimo.** 1923. *Floreccillas del Glorioso Padre San Francisco de Asís y sus frailes*. Ilustraciones de José Segrelles. Barcelona, España: José Vilamala Ed.
- Biblia de Jerusalén.** 1998. *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición corregida y aumentada. Trad. Equipo de la Edición española de la Biblia. Bilbao, España: Edit. Desclée de Brouwer.
- Bajtín, Mijaíl.** 1983. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. 2ª Edic. Trad. Caryl Emerson. Austin, Texas: University of Texas Press.
- , 1988. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- , 1989. *El problema de los géneros discursivos*. En: *Estética de la Creación Verbal*. 3ª Edic. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI. pp. 248-293.
- Barthes, Roland.** 1987. *La muerte del autor*. En: *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, España: Paidós. pp. 3-71.
- Beauchamp, Paul.** 1980. *Psaumes nuit et jour*. París: Du seuil.
- Benveniste, Émil.** 1970. *Problemas de Lingüística General*. Trad. Juan Almela. 2ª edición. México: Siglo XXI.
- Beristáin, Helena.** 1997. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª edición. corregida y aumentada. México: Porrúa.
- Bernard, Suzanne.** 1959. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Librairie Nizet.
- Berman, Marshall.** 1989. *Brindis por la Modernidad*. En: *El debate Modernidad-posmodernidad*. Nicolás Casullo compilador y Ed. 2ª Edic.: Buenos Aires, Argentina. pp.67-91.
- Bloch, Ernst.** 1995. *Ontología del aún no*. En: *Suplementos* 41. Trad. Patricia Cifre Wibrow. Barcelona, España: Anthropos, 1995: 5-26.
- Buttler, Judith.** 1996. *Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault*. En: Marta Lamas Comp. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México. UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género. pp. 303-326.
- Chihuailaf, Elicura.** 1999. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago, Chile: LOM.
- Cirlot, Juan Eduardo.** 1982. *Diccionario de Símbolos*. 5ª edición. Barcelona, España: Labor.
- Curtius, Ernst Robert.** 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.

De Man, Paul. 1990. *La resistencia a la teoría*. 4ª edic. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, serie Literatura y Debate crítico.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1983. *¿Qué es una literatura menor?*. En: *Kafka: Por una Literatura Menor*. 2a. Edic. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era. pp. 28-44.

Díaz Plaja, Guillermo. 1956. El poema en prosa en España. Estudio crítico y Antología. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A.

Eliade, Mircea. 1966. *Mito y realidad*. 3ª edición. Madrid, España: Guadarrama.

Eisler, Riane. *El cáliz y la espada. Nuestra Historia, Nuestro futuro*. 7ª edición. Trad. Renato Valenzuela. Prefacio de Humberto Maturana. Santiago, Chile: Cuatro Vientos.

Fernández, Jesse. 1994. El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la vanguardia (Estudio crítico y Antología). 1ª edic. Madrid, España: Hiperión.

Flax, Jane. 1995. *Psicoanálisis y Feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Introducción a la edición española por Silvia Tubert. Madrid: Cátedra

Floristán, Casiano. 2003. *El árbol y el belén*. En: *Especial / La Voz Católica, Periódico de la Arquidiócesis de Miami* [en línea] <http://www.voz_católica.org> [consulta 4 junio, 2004].

García Canclini, Néstor. 1989. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. México D.F, México: Grijalbo.

García Berrío, Antonio y Javier Huerta Cid. 1989. Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios. En: *Los géneros Literarios: Sistema e Historia (Una Introducción)*. Madrid, España: Cátedra. pp.141-232.

Gómez Alcorta, Alfredo. 1999. El trabajo etnohistórico y arqueológico en Chile central en torno a la presencia inkaica. En: A. Gómez Alcorta y otros. *Historia y Sociedad. Estudios Antropológicos, Históricos y Culturales del ámbito latinoamericano*. Santiago, Chile: Departamento de Ciencias históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. pp. 16-35.

González, Patricia. 1987. Ángel vs. Diablo: La mujer en la novela hispanoamericana. En: *Revista Chichamaya* 7, Marzo-Julio 1987: 7-16.

Granda, Germán de. 1999. *Español y lenguas indoamericanas en Hispanoamérica: estructuras, situaciones y transferencias*. Valladolid, España: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.

Guerra, Lucía. 1995. *La mujer fragmentada: Historias de un Signo*. Santiago: Cuarto propio.

Hernández, María Esther. 1995. *Estridentismo*. En: José Ramón Medina, Director. Nelson Osorio, Mirla Acibíades, Fernando Arribas, Arturo Gutiérrez, Lola Lli Albert, Jorge Romero,

María del Carmen Porras, Equipo editorial *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Vol. 1. 1ª Edic. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho/ Monte Ávila Eds. pp. 1688-1690.

Hozven, Roberto. 1879. *El Estructuralismo literario francés*. Santiago, Chile: Edic. del Depto. de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.

Kristeva, Julia. 1977. *El sujeto en proceso*. En: Philippe Sollers Director y Ed. *Artaud*. Valencia, España: Pre-textos. pp. 35-94.

----- **1981.** *Semiótica I*. Trad. José Martín Arancibia. 2ª edic. Madrid: Fundamentos.

----- **1988.** *Stabat Mater*. En: *Historias de Amor*. México: Siglo XXI. pp. 209- 231.

Lacan, Jacques. 1981. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. En: *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI. pp. 179-213.

Laplanche, Jean y Jean Pontalis. 1981. *Diccionario de Psicoanálisis*. 3ª edic. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. Barcelona, España: Labor.

Lausberg, Heinrich. 1975. *Elementos de Retórica Literaria*. Introducción a la filología clásica, románica, inglesa y alemana. 3ª edición. Trad. Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos.

----- **1980.** *Manual de retórica literaria*. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Trad. José Pérez Riesco. 3 vols. Madrid: Gredos.

Ludmer, Josefina. 1984. *Tretas del débil. La Sartén por el Mango*. En: *Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Patricia González y Eliana Ortega Eds. Puerto Rico: Ediciones Huracán. pp. 47-54.

Marfany, Joan-Lluis. 1982. Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 382, 1982: 82-124.

Mariátegui, José Carlos. 2000. *El proceso de la literatura*. En: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Biblioteca Amauta. pp. 229-350.

Mignolo, Walter D. 1995. *The darker side of the renaissance: literacy, territoriality, and colonization*. Ann Arbor Michigan: The University of Michigan Press.

----- **1998.** *Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (¿O de quién es el canon del que hablamos?).* En: H. Bloom, J. Culler y otros. *El Canon Literario*. Compilación de textos y bibliografía Enric Sullà. Madrid, España: Arco / Libros. S.L. pp. 237-270.

Mitchell, Juliet. 1982. *Psicoanálisis y Feminismo*. Freud, Reich, Laing y las Mujeres. Barcelona, España: Anagrama.

- Montaldo, Graciela y Nelson Osorio. 1996.** *Modernismo Hispanoamérica*. En: José Ramón Medina, Director. Nelson Osorio, Mirla Acibíades, Fernando Arribas, Arturo Gutiérrez, Lola Lli Albert, Jorge Romero, María del Carmen Porras, Equipo editorial *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Vol. 2. 1ª Edic. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho/ Monte Ávila Eds.pp. 3.184 –3.193.
- Montecino, Sonia. 1991.** *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago, Chile: Cuarto Propio/ CEDEM.
- Montecino, Sonia, Mariluz Dussuel y Angélica Wilson. 1988.** *Identidad femenina y modelo mariano en Chile*. En: *Mundo de Mujer: Continuidad y Cambio*. Santiago, Chile: Fem. pp. 501-522.
- Morales, Leonidas. 2001.** *La escritura de al lado: Géneros referenciales*. Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Muñoz, Luis y Dieter Oelker. 1993.** *El Modernismo en Chile*. En: *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción, Chile: Aníbal Pinto S.A. pp. 61-84.
- Oelker, Dieter. 1983.** *El Criollismo en Chile*. En: *Acta Literaria* 8. Universidad de Concepción. Concepción, Chile, 1983: 37-51.
- Ortiz, Fernando. 1994.** *Contrapunteo cubano del Tabaco y del Azúcar*. Caracas, Venezuela: Ex-Libris.
- Osorio, Nelson. 1981.** Para una caracterización histórica del Vanguardismo hispanoamericano. En: *Revista Iberoamericana XLVII / 114-115*, 1981: 227-254.
- **1985.** La sociedad latinoamericana después de la Primera Guerra Mundial y las tendencias del vanguardismo. En: *La Formación de la vanguardia en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas, Venezuela: Academia Nacional de la Historia. pp. 23-48.
- **1998.** *Vanguardismo*. En: José Ramón Medina, Director. Nelson Osorio, Mirla Acibíades, Fernando Arribas, Arturo Gutiérrez, Lola Lli Albert, Jorge Romero, María del Carmen Porras, Equipo editorial *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Vol. 3. 1ª Edic. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho/ Monte Ávila Eds.pp. 4.843 – 4.852.
- Ong, Walter J. 1987.** *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oyarzún, Kemy. 1993.** Género y etnia: Acerca del Dialogismo en América Latina. En: *Revista Chilena de Literatura* 41, 1992. Santiago, Chile, 1993: 33-45.

-----, 2002. *Teoría crítica, feminismo y crisis del sujeto*. En: *Identidades y Sujetos. Para una discusión latinoamericana*. José Luis Martínez C. Santiago, Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. pp. 23-28.

Pacheco, Carlos. 1992. La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Caracas, Venezuela: Ediciones La Casa de Bello.

Pastor Bodmer, Beatriz. 1996. El jardín y el peregrino. Ensayos sobre el pensamiento utópico latinoamericano 1492-1965. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi.

Paz, Octavio. 1959. *El Arco y la Lira*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Rama, Ángel. 1970. Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano). Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.

-----, 1985. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Fundación Ángel Rama. Montevideo, Uruguay: Arca Editorial.

-----, 1987. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI.

Ramos, Julio. 1989. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica.

Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la Lengua Española*. 2 Vols.. 21 edic. Madrid, España: Espasa Calpe S. A.

Rojo, Grínor. 2001. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Rubin, Gayle. 1996. El tráfico de Mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. En: Marta Lamas Comp. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de género. pp. 35-95.

Showalter, Elaine. 1988. *Feminist Criticism in the Wilderness*. En: David Lodge Ed. *Modern Criticism and Theory*. Londres / Nueva York: Longman. pp. 330-353.

-----, 1990. *Feminism and Literature*. En: Peter Collier y Helga Geyer-Ryan Eds. *Literary Theory Today*. Ithaca. New York: Cornell University Press. pp 179- 202.

Sainz de Robles, Federico. 1958. *Ensayo de un Diccionario Mitológico Universal*. Madrid: Aguilar.

Silverblatt, Irene. 1990. *Luna, sol y brujas: géneros y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco, Perú: Centro de estudios regionales andinos “Bartolomé de las Casas”.

Sin autor. Sin fecha. *Pequeña Enciclopedia* [en línea]. En:

<http://www.corazones.org/diccionario/a_diccionario.htm> [consulta 23 septiembre 2003].

Soto, Román. 1996. *Mundonovismo*. En: José Ramón Medina, Director. Nelson Osorio, Mirla Acibíades, Fernando Arribas, Arturo Gutiérrez, Lola Lli Albert, Jorge Romero, María

del Carmen Porras, Equipo editorial *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Vol. 2. 1ª Edic. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho/ Monte Ávila Eds. pp. 3.308- 3.311.

Subercaseaux, Bernardo. 1988. *Fin de siglo: La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*. Santiago, Chile: Aconcagua.

-----, **2002.** *La constitución de sujeto: de lo singular a lo colectivo*. En: *Identidades y Sujetos. Para una discusión latinoamericana*. José Luis Martínez C. Ed. Santiago, Chile. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. pp. 129-145.

Todorov, Tzvetan. 1974. *Literatura y Significación*. Trad. Gonzalo Suárez. Barcelona, España: Planeta.

Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot. 1976. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 3 a edic. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires / México / Madrid: Siglo XXI.

Valdés, Adriana. 1984. *Escritura para mujeres*. En: Signos. Publicación de la Asociación Gremial de Educadores de Chile 3. Santiago, Chile, 1984: 38-41.

Van Dijk, Teun. 1999. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. 1ª edic. Trad. Lucrecia Barrone. Barcelona, España: Gedisa.

Villegas, Juan. 1980. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago, Chile: Nascimento.

Violi, Patrizia. 1990. *Sujeto lingüístico y sujeto femenino*. En: Giulia Colaizzi Edit. *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, España: Cátedra (Colección Teorema). pp. 127-140.

Weigel, Sigrid. 1986. *La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres*. En: *Estética feminista*. Gisela Ecker. Ed. Trad. Paloma Villegas y Ángela Ackermann. Barcelona, Chile: Icaria. pp. 69-98.

Zea, Leopoldo. 1953. *América como conciencia*. México: Ediciones Cuadernos Americanos.

RESUMEN

En esta tesis titulada, “La prosa poética de Gabriela Mistral: Identidad y discurso”, analizo especialmente los artículos y narraciones que Gabriela Mistral titula *Recados, Motivos, Elogios, Materias, Siluetas, Retratos, Oraciones o Letanías, Estampas y Croquis*, ya que en gran proporción pueden ser incluidos dentro del género prosa poética. Me centro en la temática maternalista dominante en ellos, en los niveles explícitos e implícitos de los discursos que los habitan, desde las perspectivas de los estudios de género (sexual) y los estudios retóricos. Postulo, desde estas perspectivas, la hipótesis referida a la problemática sobre escritura e identidad en Gabriela Mistral y que consiste en que las representaciones de la

mujer o *femeniles* inscritas en los textos del *corpus* presentan un deslizamiento sexo-genérico de la escritura y de la constitución de la subjetividad, contradictorio y perturbador, siendo estas características las propias de una escritura en tensión que contiene una relación triangular centrada en la madre, frente a un padre (*nombre del padre*) ausente, relación que sería en rigor un modo distinto de la constitución edípica. La estructuración edípica, aunque correspondientemente descrita en la psicoanalítica freudiana tradicional, es posible de reelaborar, especialmente a través de relecturas basadas en cierta crítica literaria feminista, de acuerdo a las cuales se puede afirmar que la producción de experiencias de escritura en Mistral expresan y contienen una subjetividad en resistencia al poder patriarcal, que superaría los límites de lo *edípico*, los del concepto de sujeto idéntico a sí mismo, y aquellos del discurso *falogocéntrico*. Postulo que esta prosa en estudio es decisiva para comprender los aspectos antedichos de la producción mistraliana, en la medida en que su forma híbrida, como género literario, permite una mayor libertad de expresión a un proceso de escritura e identidad, que podemos catalogar de plural y en desplazamiento. Y así, la misma expresión (plano de lo formal) de los textos posee tensiones que, desde la perspectiva del lenguaje, también comprometen conflictivamente las dimensiones estilísticas y retóricas del discurso, tanto en su aspecto manifiesto como latente, tornándolo ambivalente.