

GABRIELA MISTRAL EN EL DISCURSO CULTURAL*

Ana Pizarro Romero

Como sucede con todos los lugares comunes, durante muchos años de ejercicio crítico no nos preocupó la imagen de Gabriela Mistral dentro de la cultura chilena y de la latinoamericana por extensión. Ella parecía obvia.

En primer lugar ella nos remitía a una memoria de escuela primaria. "Gabriela Mistral -apunta Fernando Alegria- nombre de plaza, de escuela, de himno escolar; es decir, nombre de monumento. (...) inmensas piezas de piano frente a las cuales un dedo de maestra repiquetea el ritmo de una ronda, y, finalmente, mujeres votantes, de voz y ademán viriles, doctas en estadística y en educación moderna, cuyas manos agitan desaforadamente un ramillete de *Recados* de Gabriela El segundo elemento claramente discernible se origina en la poesía del suicidio. Perdónalo, Señor. Perdónalo, Señor. Perdónalo, Señor (...). Una historia sórdida que Gabriela escribió para olvidarla. La recogió la crónica roja de la poesía"(1).

Esta segunda es, en efecto, la otra dimensión de esta imagen que se nos modelaba a través de una enseñanza pródiga en estereotipos, la que construía nación a través de la palabra y ejercía la implantación despiadada de símbolos patrios. Gabriela fue uno de ellos porque obedeció a las manifestaciones necesarias de una escuela y de un sector hegemónico de la cultura que quiso poner las cosas en su lugar. Es decir, en el lugar que establecía un discurso patriarcal enmarcado en el fuerte condicionamiento social de los sectores que conducían la llamada Cultura.

En nuestros días quienes trabajamos con las prácticas discursivas como objeto de investigación contamos con instrumentos que debieran permitirnos realizar otras lecturas. Ya los trabajos de Foucault, así como los de la contemporánea antropología simbólica o los estudios de historia cultural anglosajones, han ido desmenuzando el funcionamiento del poder a través de las formas del conocimiento. Así como Raymond Williams ha elaborado una arqueología lexical en esta línea, Robert Darnton ha mostrado cómo en lugar de encontrar en la Introducción a la Enciclopedia, la obra que inicia el Iluminismo, un manifiesto abierto en contra del Antiguo Régimen lo que encontramos es una reorganización de las áreas del conocimiento en donde las ciencias del raciocinio ocupan lugares preeminentes y la teología, en cambio, es desplazada a un plano marginal. Allí está la subversión: en el trastocamiento del orden del conocimiento. El análisis que en torno a esto realiza Darnton es la evidencia de las relaciones entre el poder y el saber.

Algo similar sucede con Gabriela, y el discurso cultural que la define no es inocente. Se trata de un doble juego que implica toda una serie de contradicciones en su personalidad literaria: es, por una parte, el juego del discurso patriarcal frente a la posibilidad del emergente desde la mujer en una lucha sorda por el "poder interpretativo" como lo ha llamado Jean Franco; es, por otra, el peso de la hegemonía de clase frente al discurso del subalterno. Allí se sitúan tal vez algunas de las variables que permitirían explicar la larga ausencia, el rechazo casi del país de origen y, al mismo tiempo, la verbalización recurrente de la ligazón profunda, la necesidad de nombrar lugares, objetos, árboles, plantas, prácticas.

No nos ocupa en este momento buscar las motivaciones de esta imagen, pero lo cierto es que más allá del sesgo ideológico hay una dificultad suplementaria en relación a la imagen estereotipada de Gabriela. Es que ella no nos ayuda a romperla porque con toda evidencia responde en alguna medida a ésta: siente, llora, demuestra preocupaciones concretas y abre al lector, con desgarramiento, el mundo íntimo de su frustración amorosa. De acuerdo a este registro, es entonces cuando se la impugna, y algunos críticos reconocen experimentar inseguridad al observar su discurso.

¿Qué sucede entonces?

Pareciera ser que la dificultad que ofrece el discurso de Gabriela tiene que ver con la conjunción en su textualidad de espacios literarios pertenecientes a sistemas diferenciados. Es decir, que este discurso constituirá problema en la medida en que continuemos considerándolo como un bloque homogéneo cuyo sistema expresivo interpela a un solo tipo de público. Pensamos, en este sentido, que el discurso de Gabriela Mistral constituye una textualidad en donde se entroncan dos espacios literarios diferentes.

El primer espacio tiene que ver con el carácter de una escritura referida a un universo pasional en donde el regodeo íntimo modela el dolor en versos o lo expulsa en correspondencia personal estatuyendo licencias e interdictos, desbordes y represiones, referidos sistemáticamente a modelos de comportamiento estereotipados, en una referencia propia de los sectores en ascenso y que se encuentran de algún modo por la misma época en el folletín(2). Es un tipo de discurso que en Gabriela interpela a un lector de sensibilidad afín, busca complicidad. También un espacio que abarca más allá de lo pasional -en un tono descriptivo y de mirada populista- el ámbito de la realidad más próxima.

Este pareciera estar delimitado por estatutos culturales locales que definen el discurso a partir de una función sociocultural. Hay toda un área de la escritura de Gabriela que así muestra asumirlo. Se trata de una forma de percepción que genera un texto literario de estética diferente a otros textos de la misma época porque está planteado desde otra perspectiva. Creo, en ese sentido, que no es sólo un problema de "sensibilidad de época", es sensibilidad de espacio cultural.

Desde hace años, el avance de los estudios literarios de América Latina y, sobre todo en el último tiempo, el progreso de las investigaciones sobre el discurso colonial han ido poniendo en evidencia la crisis del concepto de literatura en tanto "bellas letras" en el cual se fue formando la cultura occidental contemporánea y se formó nuestra noción de literatura. Esta discusión, que actualmente tiene bastante importancia en la polémica norteamericana sobre cultura y educación, es lo que se ha llamado la discusión sobre el canon (3). Se trata de una crisis de hegemonía a la que se ha llegado por una serie de factores, en donde se cuestiona la pretensión universalista de este concepto de literatura, que también implica la universalización de una sección de lo estético, aquella que corresponde al canon cultural europeo también hegemónico, que además de europeo, como sabemos, es blanco y masculino. La emergencia de espacios literarios y culturales en donde se observa la presencia de sistemas paralelos en términos de generar una producción e interpelar a un público específico tiene hoy mayor relevancia sobre todo con el auge de los estudios sobre la oralidad, la producción de los chicanos, hispanos o en créole en el Caribe y los trabajos cada vez más valiosos sobre literaturas indígenas que han ido surgiendo en tomo al continente. Redefinir el canon implica incorporar al ámbito de

lo literario a aquellos discursos marginados en virtud de una jerarquización reproductora de otras hegemonías, las pertenecientes a la sociedad global: discursos de minorías, que en nuestros países son mayoría como en el caso de las literaturas indígenas o de la mujer, por ejemplo.

En esta misma línea, señalaba alguna vez Marta Traba al elaborar algunas hipótesis sobre la literatura femenina, habría que pensar que ella ocupa un lugar distinto en donde organiza su sistema expresivo, recordando al mismo tiempo:

"que no hay *una* cultura, una expresión, un modo único de comunicarse simbólicamente, sino muchas modalidades diferentes y no jerárquicas, benéfica noción -dice ella- que extrapolamos de la moderna antropología, Levi-Strauss a la cabeza, que nos ha despertado y liberado también del sueño eurocéntrico"⁽⁴⁾.

Dentro de este espacio diferente habría que situar la escritura de Gabriela Mistral y con mayor propiedad toda esta sección de ella que recorta buena parte de su obra. En esa formación discursiva su trabajo coincide con otras voces femeninas del momento. La inflexión es, como sabemos, diferente. Juana de Ibarbourou está más cerca de Gabriela en la tonalidad lírica. La componente erótica que hace la subversión feminista de la Agustini constituye otra voz, del mismo modo como la postura desinhibida de la Storni.

Nos parece importante observar, para percibir con claridad el alcance de esta línea discursiva, así como sus límites, que el espesor del discurso literario y cultural del continente en el mismo período es muy vasto. Es el momento de un salto modernizador importante que genera polos de desarrollo cultural vanguardista en las grandes ciudades con las reformulaciones urbanísticas que definirán su perfil: Buenos Aires y Sao Paulo. La irrupción de las vanguardias con la subversión absoluta de la sintaxis discursiva es un fenómeno continental. El fenómeno de la inmigración masiva está a su vez transformando las estructuras culturales del área sudatlántica. Mientras tanto toda una fuerte línea de inflexión indigenista está recorriendo "veloz como un convoy", según la expresión huidobriana, la América Latina desde México hasta el extremo sur. En este espesor del discurso cultural y literario de líneas que se superponen, se entrecruzan, se interpelan, en distintos momentos de su desarrollo y que en un extremo tienen una modulación vanguardista y en el otro regional, es que se delinea esta voz de sensibilidad común a la que nos referimos.

Es un tipo de discurso que cumple su función en un momento y para un sector determinado de público. En el mismo momento se está produciendo en el continente una especie de explosión de la cultura, que ella sí va a marcar el discurso del siglo XX. La delantera, la iniciativa, la gran subversión de las estructuras del discurso artístico está dado también por mujeres: es la irrupción de la Semana de Arte Moderno de 1922, el acto de nacimiento del movimiento modernista en el Brasil, con la participación de Anita Malfatti y Tarsila do Amaral. La vanguardia artística quiere ser allí y, en ese momento, también una reivindicación feminista, que se manifiesta en el grito de "Muera la mujer tuberculosa lírica", y que está en contra de "la mujer fetiche, la mujer-cocaína, la mujer-monomanía, *l'étemelle madame*"⁽⁵⁾, proponiendo otra imagen, la de mujer-modernidad.

En la América hispana el discurso de las vanguardias sitúa también en el espacio discursivo otras estéticas, del mismo modo Como lo hacen por su parte el indigenismo o la reivindicación afroantillana en todo el Caribe.

Localizar en el contexto continental la línea discursiva de Gabriela nos permite visualizar mejor por una parte el espacio que ella ocupa, su marco de referencia estética, así como la situación de enunciación desde donde ésta emerge. Dentro de este marco y en una perspectiva historiográfica, la función de su discurso, como su operatividad posterior en la construcción de la literatura de nuestro siglo, aparece como marginal.

Ahora bien, existe otra conformación discursiva en Gabriela que surge de este mismo espacio pero que desarrolla estrategias diferentes. Decíamos al comienzo que su discurso constituye una textualidad en donde se entroncan dos espacios literarios. Efectivamente, nos parece que la mayor parte de la obra de Gabriela y en especial su prosa se construye a partir de estrategias de autorización que le permiten apropiarse de un espacio otro, el de la voz hegemónica que se asume universal, en una apropiación que es ejercicio de la razón, de carácter reivindicativo planteada ahora desde una perspectiva ya no marginal, sino central.

Es por esto que nos parece importante en el diseño de esta perspectiva la función que ella misma asigna a los roles de madre, por una parte, y maestra, por otra, que son los que la crítica tradicionalmente percibió como el absoluto de Gabriela. Estas posturas, sin embargo, tienen importancia en tanto son mediación, como lo son los hábitos en Sor Juana, por ejemplo, mecanismos de legitimación que le permiten apropiarse del poder interpretativo. Esta estrategia queda en evidencia a través de confrontaciones textuales: la de su correspondencia amorosa frente a la sobriedad contenida de la mayor parte de su obra (Lucila-Gabriela), en donde seguramente un análisis pormenorizado de sus ritmos y sus fisuras permitiría desbrozar los enmascaramientos. De hecho, el apasionamiento de la escritura más íntima se compadece poco con la imagen externa de extrema sobriedad desde donde se emite el discurso público.

La madre, la maestra, autorizan entonces en un proceso que entraba la sexualidad, desde un estatuto social muy claro, el discurso universal: ellas son lo universal y sitúan, por lo tanto, una perspectiva de enunciación. Estas imágenes legitiman así la apropiación del otro ámbito que incorpora Gabriela, redefiniendo su espacio, reinstaurándolo con una perspectiva de centralidad:

*"Niño pequeño, aparecido
que no viniste y que llegaste
te contaré lo que tenemos
y tomarás de nuestra parte*

A partir del ritual de apertura, en donde el discurso se *sitúa* desde una voz que enseña (la maestra) o da (la madre) comienza entonces a entregarse el universo: el aire, el agua, lo que se llama en ella las *materias*.

Este mecanismo general, desarrollado a partir de los roles asumidos, se especifica en muchos casos, y consiste en llevar el discurso central adentro de las fronteras de un discurso tenido por marginal. Al apropiarlo, el primero redefine el campo del segundo y se redefine a sí mismo en la medida en que está modulado por otra voz, una voz que se articula a partir de otra sensibilidad.

En un texto en prosa llamado "Conversando sobre la tierra", de 1931, el mecanismo opera con claridad. La autorización está explicitada y se lee en los términos siguientes:

"Aunque la verdad que voy a exponerles sea siempre como las de Perogrullo, yo la escardaré esponjándola y se las mostraré minuciosamente, con minucia mujeril. Las mujeres no servimos sino para repetir los lugares comunes en el momento en que ellos comienzan a ser olvidados por los hombres" (6).

La estrategia de autorización en este caso consiste en asumir un papel asignado sin pretensiones de trastocamiento, en donde el sujeto de la enunciación no va a producir sino a re-producir (*escardaré*) (los "lugares comunes"-*"olvidados"*) en situación de subalternidad (*"no servimos sino"*). Una vez tranquilizado el interlocutor, a quien desde la primera línea se ha indicado la pertinencia de un discurso femenino sobre el tema (relación mujer-tierra) comienza una reformulación del espacio. De lo que se trata en concreto es de alertar contra la expansión de Estados Unidos -estamos en las primeras décadas del siglo-. El discurso establece entonces una doble relación con el espacio propio: una racional (comercial, bancaria) y una de los sentimientos, que tiene que ver con la pertenencia, la intimidad, ampliando así el campo de perspectivas del problema para luego entrar de lleno no ya en la re-producción de una argumentación sino en el tono firme de la denuncia al apuntar:

"un tercio del suelo ha sido enajenado en esa patria latinoamericana y el traspaso se ha cumplido en unos treinta años ".

O en la reflexión sobre la historia desde una postura de centralidad:

"Mucha consideración rodea entre nosotros un acta de independencia que en verdad independizó a un décimo de la población; mucha dignidad otorgamos a una constitución que nos llama libres 'a todo trance' y que nos ha echado sobre el cojín de pluma de la confianza, desde el cual no levantamos la cabeza para saber si seguimos siendo libres; mucha oda y mucho orfeón enderezamos en torno de nuestros héroes políticos" (7).

Hay en este discurso actitudes de vanguardia política, como ésta que leemos, insertas en una situación de época que reclama urgencia, hay otras veces actitudes y nociones superadas por el desarrollo del conocimiento: algunos prejuicios étnicos o alguna concepción hispanizante del lenguaje previa a la noción de *"el español de América"*. Pero lo que nos interesa no es este punto sino la construcción del discurso que se asienta sobre dos espacios literarios diferentes, uno de los cuales se apropia y redefine el campo del otro, instaurando así, a través de mecanismos de autorización, una textualidad de ámbito mayor.

El discurso de Gabriela se asienta así sobre dos espacios: el primero, instalado en estatutos culturales regionales y cuyo destino será el de una relativa marginalidad, sobre todo porque surge en un momento de modernización de las estructuras del lenguaje, de constitución ya de un mercado de bienes simbólicos en donde este espacio no logra continuidad, o si lo hace es a otro nivel. El segundo, emergiendo de estas mismas fronteras, desarrolla estrategias de legitimación y apropiación que le permiten ampliar su ámbito, resemantizar el discurso hegemónico y constituir así una estética que es, de hecho, la que la cultura ilustrada de hoy recupera de la

escritura de la chilena. Ambos discursos son sin embargo válidos, en la medida en que asume cada uno una función e interpelan a un público diferente.

De este modo pareciera ser que Gabriela Mistral elabora desde la mujer el discurso de la subalternidad, un discurso que juega con los resquicios, que elabora artimañas, y que en su estrategia formula su imagen, construyendo esa máscara que está -de acuerdo a la expresión de Silvia Molloy- "hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que se sea y lo que se sacrifica para ser" (8).

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

Notas

* Publicado originalmente en *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Ed. Universidad de Santiago, Santiago, Chile, 1994.

1. Fernando Alegría, *Genio y figura de Gabriela Mistral*, Eudeba, 1966.

2. Ver por ejemplo el trabajo de B. Sarlo: *El Imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, 1985.

3. Beatriz Pastor, "Polémicas en torno al canon", *Casa de las Américas* N° 171, Año XXIX, noviembre-diciembre, 1988.

4. Marta Traba, "Hipótesis sobre una escritura diferente" en Patricia Elena González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango*, Río Piedras, Puerto Rico, 1985, p. 22.

5. Mario da Silva Brito, "O alegre combate de Klaxon", En *Klaxon*, Ed. facsimilar Secretaría de Estado de Cultura, Sao Paulo, 1972.

6. Gabriela Mistral, *Materias. Prosa inédita*, Santiago de Chile, 1978.

7. Id.

8. S. Molloy, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini" en Patricia Elena González y Eliana Ortega. op. cit. p. 59.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 