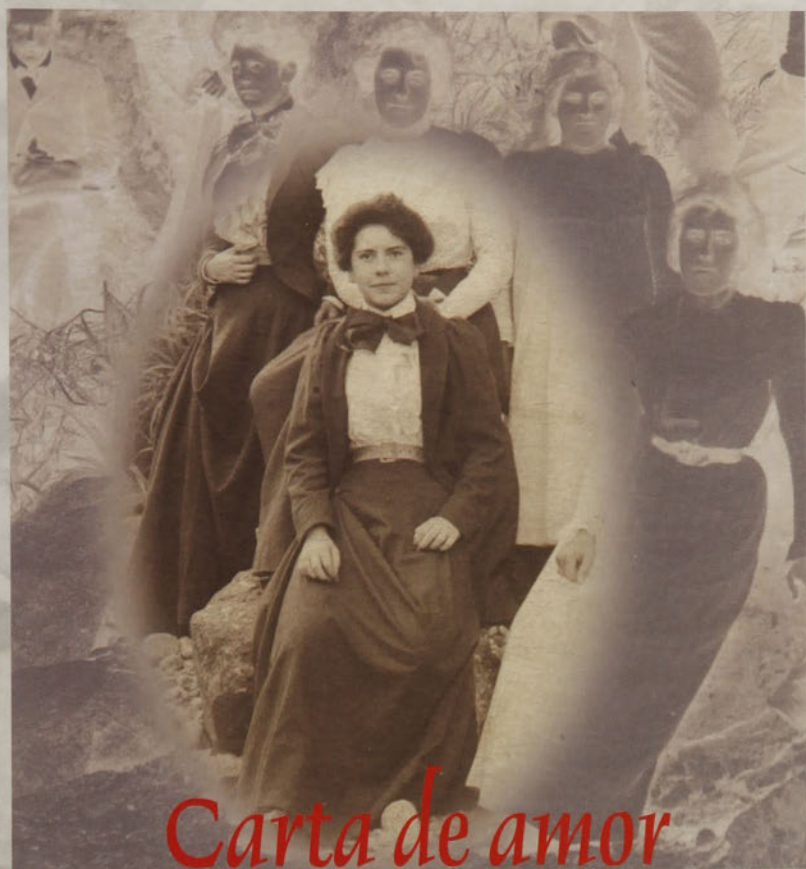




*Carta de amor*  
y sujeto femenino en Chile

Siglos XIX y XX

**LEONIDAS MORALES T.**

**Editorial Cuarto Propio**



## LEONIDAS MORALES T.

Doctorado en Filosofía con mención en Literatura. Profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana en Universidades de Chile, Estados Unidos y Venezuela (donde vivió exiliado), enseña actualmente en la Universidad de Chile. Junto a numerosos ensayos de crítica literaria en revistas universitarias chilenas y extranjeras, ha publicado asimismo varios libros: *La poesía de Nicanor Parra* (1972), *Conversaciones con Nicanor Parra* (1990), *Figuras literarias, rupturas culturales* (1993), *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998), *Ensayo crítico-bibliográfico sobre poesía venezolana contemporánea* (1999), *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (2000), *La escritura de al lado* (2001), *Violeta Parra: la última canción* (2003). Es autor además de la edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún (1995) y de la compilación de textos críticos de Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre Literatura, arte y política* (2000).

711890

CARTA DE AMORY S...

Signa...

11m / 284-11  
- 12







Serie Ensayo

---

CARTA DE AMOR Y SUJETO FEMENINO EN CHILE

Siglos XIX y XX



LEONIDAS MORALES T.

*Carta de amor*  
y sujeto femenino en Chile

Siglos XIX y XX



EDITORIAL CUARTO PROPIO

*Carta de amor* y sujeto femenino en Chile  
Siglos XIX y XX

© Leonidas Morales T.

Inscripción N° 134.900  
I.S.B.N. 956-260-295-8

Editorial Cuarto Propio  
Keller 1175, Providencia, Santiago  
Fono: (56-2) 2047645 / Fax: (56-2) 2047622  
E-mail: [cuartopropio@cuartopropio.cl](mailto:cuartopropio@cuartopropio.cl)

Producción general y diseño: Rosana Espino  
Composición: Producciones E.M.T. S.A.  
Impresión portada: Salesianos S.A.  
Impresión interior: LOM Ediciones

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE  
1ª edición, octubre del 2003

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile  
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

*Al recuerdo de Florentina Toro,  
y a Delia Morales que lo mantiene vivo*





# ÍNDICE

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                                                     | 11 |
| I. Carmen Arriagada: la carta como espacio de construcción del objeto del deseo  | 17 |
| II. Enunciación y misticismo en las cartas de amor de Gabriela Mistral           | 37 |
| III. Violeta Parra: del frío y del calor                                         | 57 |
| IV. El no lugar como lugar de enunciación                                        | 73 |
| V. Diarios íntimos de mujeres chilenas: el no lugar aristocrático de enunciación | 87 |



## INTRODUCCIÓN

Aun cuando algunas de las ideas a las que voy a referirme a continuación, están ya planteadas, con diversos grados de desarrollo, en distintos pasajes del libro cuya lectura estoy introduciendo, no está demás, me parece, volver a ellas, con una formulación desde luego muy escueta, para ofrecer un marco general de lectura tal vez útil en la medida en que pueda ser orientador al entregar previsiones. Sólo una de las ideas aquí tratadas (el contexto la identificará, luego, muy claramente) exigía una focalización especial, necesaria en esta Introducción. Sin ella, este libro tal vez no se hubiera escrito: es la que funda su posibilidad.

Reúno en él cinco ensayos. Los cuatro primeros giran en torno al mismo género discursivo, el de la carta, y a una misma modalidad de carta, la de amor, estudiada en tres epistolarios de mujeres chilenas: uno del siglo XIX (de Carmen Arriagada) y dos del XX (de Gabriela Mistral y de Violeta Parra)\*. El quinto ensayo rompe, aparentemente, la continuidad de los anteriores desde el punto de vista del género e introduce uno nuevo: el diario íntimo. Su inclusión repone sin embargo la unidad del libro desde otros puntos de vista. Desde el género, por ejemplo: la carta y el diario íntimo pertenecen a una misma categoría, la de los géneros “referenciales” (no ficcionales). O desde la identidad sexual, y

---

\* Estos cuatro ensayos tuvieron su origen en un proyecto de investigación que con el título de “Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX” fue financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología (FONDECYT).

nacional: quienes escriben los tres diarios íntimos examinados son también mujeres, y chilenas (las tres del siglo XX: Lily Iñiguez y Teresa Wilms, que escriben en las décadas del 10 y del 20, y Ágata Gligo, que lo hace en la década del 90). Pero hay una tercera zona de convergencia, menos circunstancial y mucho más de fondo, más decisiva, desde donde la unidad del libro termina consolidándose. En efecto, la figura de sentido dominante que se deja construir críticamente a partir de la escritura de las cartas de amor, es la de un sujeto femenino enunciándose desde un no lugar (desde un fuera de lugar, o desde un lugar de exilio), pero esta figura es la misma a la que se abre la escritura de los diarios íntimos, con lo cual ella se convierte en un hilo de conexión, y cohesión, que atraviesa todos los ensayos. Carta y diario íntimo coinciden, además, desde un ángulo de visión agregado: los rasgos específicos con que se presenta la figura dicha en cada uno de los casos se dejan remitir, para su comprensión, a determinados momentos dentro de la historia cultural chilena, todos marcados por un componente de “crisis”.

Como siempre (quiero decir, cada vez que se escriben los textos de un libro), distintas razones (con distintas “historias” cada una) han intervenido en la decisión de escribir los ensayos de este libro. Quisiera comentar en seguida, y brevemente, una de ellas<sup>1</sup>. Si la destaco de entre las demás es por su manifiesta importancia como modo de concebir la naturaleza de las escrituras de que se ocupan los ensayos que aquí podrán leerse, y porque, tal vez, no se perciban suficientemente sus implicaciones o consecuencias, ni la proyección de las mismas en el campo de la crítica literaria.

La razón a la que me refiero tiene que ver con el status

---

<sup>1</sup> De ella hablo en el cuarto de los ensayos aquí incluidos, “El no lugar como lugar de enunciación”, p. 47 y s.



de los géneros discursivos dentro de cuya estructura de propiedades toman cuerpo y se desarrollan las escrituras de mujeres chilenas objeto del análisis de estos ensayos, es decir, la carta (bajo su modalidad de carta de amor) y el diario íntimo. En el ámbito de la crítica literaria, tanto periodística como académica (pero sobre todo en la académica), tal como ésta se practica en Chile, evidentemente no es lo mismo darse por objeto de análisis crítico (en un artículo, en un ensayo o en un seminario universitario) un conjunto de poemarios, de novelas, o una colección de cuentos, una producción dramática, o tales o cuales problemáticas asociadas, que un corpus de epistolarios o de diarios íntimos. En este último caso (y en el de todos los géneros de su misma clase: autobiografía, biografía, etc.), sigue pareciendo necesario justificar la elección del objeto, algo que en los primeros se da por descontado. Como si la carta o el diario íntimo tuvieran que rendir pruebas para legitimarse como objetos estéticos idóneos de la crítica “literaria” (sin duda una “petición de principios” alimentada, en Chile, por el largo cautiverio de estos géneros, especialmente el de la carta, como efecto de las prácticas reiteradas de ciertos historiadores, para quienes eran sólo fuentes textuales auxiliares de su investigación<sup>2</sup>).

Pues bien, y contrariando algo que en Chile no ha sido todavía asimilado ni convertido en un supuesto ya familiar y generalizado en las prácticas críticas, me propuse leer estos tres epistolarios y estos tres diarios íntimos escritos por mujeres chilenas, como textos genuinamente literarios, es decir, leerlos mediante, o desde, los procedimientos, criterios y conceptos teóricos con que trabaja de ordinario la crítica literaria (especialmente en su versión académica). En otras

---

<sup>2</sup> Este tema se aborda en el ensayo sobre Carmen Arriagada, p. 10 y ss.

palabras, quise legitimar, una vez más<sup>3</sup>, abogando así por su arraigo, la idea de que la escritura desplegada en géneros como la carta o el diario íntimo, puede contener, diseminados en los niveles fundamentales de su ordenamiento discursivo, como lo son el de la enunciación y el del enunciado, variados y sutiles elementos significantes que el lector capta, asocia entre sí y termina construyendo con ellos, desde ellos y en virtud de ellos, figuras de sentido tan iluminadoras, cultural, estética e históricamente, como las de cualquier texto “literario” por definición. Confío en que tal propósito no haya sido un desvarío y que los ensayos que generó den testimonio de su verdad. En otras palabras: que haya quedado de manifiesto cómo la separación, aún al uso, de los géneros discursivos entre “literarios” y “no literarios” no constituye sino un sofisma, una argucia, en definitiva una operación ideológica.

Finalmente, y en otro orden de cosas, mucho más acotado ahora, es necesario dar cuenta de una omisión deliberada. La siguiente: estoy consciente de que la constante que recorre estos epistolarios y estos diarios íntimos, o sea, la figura de un sujeto femenino que se enuncia desde un no lugar, y, asimismo, de cómo los rasgos específicos de esta figura se dejan inscribir, en cada caso, para su comprensión, en determinados momentos de la historia cultural chilena, suscitan de inmediato una serie de preguntas más o menos previsibles. Por ejemplo, ¿por qué la ocurrencia (y recurrencia) de esa figura de sujeto femenino? ¿Sería posible intentar

---

<sup>3</sup> En el 2000 publiqué un libro, *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (Santiago, Editorial Planeta), que respondía al mismo propósito (véase al respecto el prólogo de Diamela Eltit, pp. 9-12), y en el 2002 otro con similares objetivos, *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (Santiago, Editorial Cuarto Propio).



comprender su reiteración desde la posición históricamente “subordinada”, o relegada a roles regidos por un principio de distribución discriminador, de la mujer en las sociedades modernas (para sólo hablar de éstas, que son las nuestras), sobre todo en sus etapas tempranas, que podría generar, desde una estructura, espacios de enunciación marcados por privaciones, relegaciones y ausencias? Y luego, la llamativa sintonía entre los rasgos específicos de esa figura de sujeto femenino y tales o cuales momentos de la historia cultural chilena, definidos por un componente de “crisis” (más allá de las diferencias entre estos componentes), ¿a qué condiciones de enunciación respondería? ¿A una especial “sensibilidad” de la mujer (correspondiente a sus roles y funciones tradicionales) para reaccionar, afectada o perturbada en una u otra dirección de sentido, ante cambios culturales y sociales que problematizan la continuidad cotidiana de tales o cuales horizontes de expectativas? ¿Al género discursivo mismo, la carta y el diario íntimo, por su propia naturaleza de géneros referenciales particularmente propicios al registro de las alternativas y los rumores de la vida cotidiana?<sup>4</sup> Son preguntas, todas pertinentes, que los ensayos de este libro sin embargo no abordan, y que, por lo tanto, quedan abiertas a sus posibles asunciones desde diversas perspectivas disciplinarias: la crítica feminista, la sociología, la antropología, el psicoanálisis, etc.

---

<sup>4</sup> Una temática examinada por Blanchot en el caso del diario íntimo, en el ensayo “El diario íntimo y el relato” recogido en *El libro que vendrá* (Caracas, Monte Avila Editores, 1992 (2ª ed.), pp. 207-212).





## I. CARMEN ARRIAGADA: LA CARTA COMO ESPACIO DE CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DEL DESEO

Por su evidente interés a la luz de diversas miradas culturales, un gran número de cartas privadas, escritas por hombres y mujeres en distintos momentos del desarrollo de las sociedades hispanoamericanas, han sido luego publicadas, o bajo la forma de epistolarios de un solo emisor o, también, de varios emisores reunidos por el editor de acuerdo a criterios diversos (según el tema, la época, la identidad social, política, cultural o sexual del emisor). Entre ellas, las hay de fecha muy remota, de la primera mitad del siglo XVI, cuando el proceso de la conquista no estaba todavía generalizadamente concluido<sup>5</sup>.

En cualquier caso, con la publicación de estas cartas privadas (y de cualquier carta privada) se produce, inevitablemente, un fenómeno de sustitución (verdadera suplantación) con efectos inmediatos en las condiciones de lectura: el lugar del destinatario inicial (textualizado en la carta como "narratario") lo ocupa ahora un destinatario advenedizo, un intruso comunicacional, no contemplado en el plan de la comunicación original. Hablo de un destinatario institucionalizado, es decir, del lector como receptor (portador o no de un saber especializado) de los distintos géneros discursivos que se escriben y se publican entre nosotros. La sustitución modifica sustancialmente las condiciones de lectura: el destinatario inicial leía la carta dentro de un horizonte de

<sup>5</sup> Véase la compilación de Enrique Otte, *Cartas privadas de inmigrantes a Indias. 1540-1610*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

expectativas bastante acotado, regido por un código de convenciones y complicidades implícitas compartidas con el emisor. Mientras el destinatario institucionalizado, en cambio, somete la lectura de la carta a otros códigos de desciframiento, más abiertos, independientes del saber del destinatario inicial, y ligados, en el caso del lector especializado, a determinados campos de prácticas de saber formal (psicológicos, sociológicos, antropológicos, literarios, etc.).

Desde el comienzo han sido los historiadores, en cuanto lectores institucionales, quienes han impuesto un cierto punto de vista profesional en la lectura de los epistolarios publicados en Hispanoamérica. En parte porque, hasta no hace mucho, ni la crítica literaria ni la cultural incluían entre sus objetos de análisis regular los géneros discursivos como la carta. Ese punto de vista de los historiadores puede resumirse diciendo que consiste en leer los epistolarios como un doble registro. Por una parte, como un registro puntual de sucesos si bien de naturaleza diversa (políticos, éticos, culturales, etc.), reductibles sin embargo a la unidad de una misma función: la de poder convertirse en elementos de prueba en la argumentación de tesis variadas. Pero, por otra parte, también como un registro menudo de actitudes, valoraciones y gestos cotidianos de un personaje (el emisor), reveladores de una "época", de una "sensibilidad" o de una "personalidad". Según este modo de leerlos, caracterizado en lo fundamental por la omisión de las cuestiones asociadas a la enunciación y a la estructura del género, en beneficio de la atención puesta en los enunciados, los epistolarios no serían pues, en último término, más que "fuentes" de información o "documentos" fuertemente testimoniales. Aun cuando en el último tiempo han surgido indicios de cambio, siguen siendo ellos todavía, los historiadores, quienes



mantienen la hegemonía en la fijación y administración crítica de los códigos de lectura.

Así ha ocurrido también con el epistolario que aquí me interesa, el de Carmen Arriagada, editado en 1990 por Óscar Pinochet de la Barra con el título de *Cartas de una mujer apasionada*<sup>6</sup>. Quien escribe estas cartas, de las que voy a hablar, es una mujer chilena del siglo XIX, de clase alta, que vivió entre 1807 y 1900, es decir, 93 años. Nacida en Chillán y educada en Santiago, se casa en 1825 con Eduardo Gutike, un militar de origen alemán contratado por el ejército chileno. En 1831 muere el padre de Carmen, Pedro R. de la Arriagada, un hombre público conocido, amigo de O'Higgins, San Martín, los Carrera, y de los presidentes de Chile Ramón Freire, Joaquín Prieto, Francisco Antonio Pinto. Al año siguiente los esposos Gutike se van a Linares, donde el padre de Carmen había dejado propiedades, urbanas y rurales, pero en 1836 se trasladan a vivir definitivamente a Talca. Es en esta ciudad donde Carmen vivirá hasta su muerte. Talca, en esos años, no tendría más de 14.000 habitantes, pero era la segunda ciudad en importancia del país. Casi la totalidad de las cartas están fechadas en ella. Sólo algunas, muy pocas, fueron enviadas desde Linares o desde Constitución (balneario llamado entonces Nueva Bilbao), y la mayoría en los comienzos del intercambio epistolar.

El editor de las cartas de Carmen Arriagada adopta en su prólogo, que titula "Un apasionado testigo de su tiempo"<sup>7</sup>, la perspectiva de lectura propia de los historiadores. Comienza por lo tanto pasando por alto la zona de la enunciación de las cartas y las propiedades del género, renunciando a los horizontes de sentido construibles desde ahí,

<sup>6</sup> Santiago, Editorial Universitaria.

<sup>7</sup> En op. cit., pp. 9-15.

particularmente importantes en este caso, para instalarse, casi sin mediación, en los enunciados. De la fisonomía verbal de éstos infiere que se está ante la “más célebre escritora del género epistolar” en Chile, un juicio ya antes formulado por otro historiador, Feliú Cruz<sup>8</sup>. Pero es la identidad de “documento” del epistolario, es decir, de registro de expresiones de valor “testimonial”, el centro del interés. Así, la lectura de Pinochet destaca en la escritura de las cartas aquellos pasajes que informan de una relación de compromiso intenso del emisor frente a acontecimientos y escenarios donde viven sus relaciones de conflicto, de un lado, la tradición, y, del otro, las nacientes formas en desarrollo de la modernidad, a la que se abren las nuevas sociedades hispanoamericanas a partir de la Independencia. Por ejemplo, la viva y reflexiva recepción de Carmen de la literatura y el pensamiento europeos, sobre todo los escritores del romanticismo. O su adhesión liberal (“pipiola”) a la crítica de Francisco Bilbao a ciertas herencias sociales y culturales del reciente pasado colonial, representadas por las posturas conservadoras de la Iglesia Católica. O su apoyo activo, en Talca, a la creación de un teatro y a la publicación de un periódico, *El Alfa* (en el que ella misma colaboraría), pequeñas empresas locales de instalación de modernidad. Etc.

Estos temas fuertemente biográficos (y otros similares), que le sirven al editor para fundamentar su afirmación de que se está ante “un apasionado testigo de su tiempo”, son incuestionables desde el punto de vista de su pertinencia en

---

<sup>8</sup> Dice Feliú: “Las cualidades intelectuales de doña Carmen la elevan a la categoría de la mujer de más valía de Chile en ese tiempo. Es la primera escritora. En el género epistolar no tiene ninguna que la iguale... Doña Carmen es una verdadera intelectual. La literatura no puede perder a un escritor de esta importancia. El país no puede perder este valor en la historia del pensamiento crítico chileno”. Citado por Pinochet, op. cit., p. 15.



un estudio del epistolario de Carmen Arriagada, y yo mismo volveré sobre algunos de ellos, aunque siguiendo una estrategia de lectura distinta. Pero el tratamiento crítico que se les ha dado, si bien ayuda al lector a formarse una opinión sobre un momento específico de nuestra historia cultural, en ningún caso contribuye, me parece, a constituir propiamente un saber de aquello que los hace posibles, es decir, del epistolario de Carmen. Creo que ese saber no se deja construir sino a partir de la enunciación y de las propiedades del género discursivo de que aquí se trata, la carta, del modo en que el emisor las asume y del orden resultante, que es un orden de pensamiento, sentimientos y percepciones, y del sentido de ese orden. Es en esta línea de abordaje del epistolario de Carmen donde encuentra su justificación el título de mi ensayo, que habla de la carta como un “espacio de construcción del objeto del deseo”.

En el terreno de la escritura, la cuestión del género discursivo comprometido en cada caso forma parte, creo, de la problemática de la enunciación. En efecto, quien se sienta a una mesa, frente a hojas de papel en blanco, para escribir, tiene que decidir la modalidad de escritura a la que se va a entregar, la clase de texto que quiere armar o, también, la clase de discurso que quiere producir. En otras palabras: junto con comenzar a escribir tiene que decidir en qué género lo hará. A lo mejor se decide a escribir una novela, o un cuento, o un soneto, o la anotación de un diario íntimo, o, si es estudiante universitario, un ensayo para una clase de literatura. Por supuesto, también puede decidir escribir una carta. Así lo hizo, y muchas veces, Carmen Arriagada. Pero la elección del género, sobre todo en el caso de las escrituras complejas por los recursos que movilizan, o por la riqueza de niveles convergentes por donde circula el sentido, nunca es arbitraria o casual: tiene que ver siempre con la naturaleza

del orden que con la elección del género comienza a estructurarse. Más aún: la elección del género y el horizonte del orden a construir, tienen con frecuencia implicaciones biográficas. Pero esa elección y ese horizonte establecen con la biografía relaciones que nunca son de simetría, especulares. Son más bien relaciones de “compensación”, o mejor, relaciones al servicio de la construcción de “ausencias”. El epistolario de Carmen ilustra excepcionalmente bien este tipo de relaciones.

Carmen Arriagada conocía bien el inglés y el francés. En sus cartas incluye frases en ambas lenguas, pero sobre todo en francés, la lengua de la cultura en el siglo XIX (“París, capital del siglo XIX”, decía Benjamin), cuyo dominio exhibe con evidente coquetería. Algunas traducciones hizo. En 1845, por ejemplo, el diario *El Alfa*, de Talca, publica su traducción de un texto de Balzac, y le publicará otras más adelante. También un artículo suyo, firmado con pseudónimo, había aparecido en el diario *El Mercurio* en 1843. Pero son escritos ocasionales, sin continuidad, interesantes sí desde el punto de vista del medio que los difunde, el periódico, uno de los tantos anclajes de la intensa, por no decir dramática, vocación de modernidad que se advierte en Carmen<sup>9</sup>. La escritura suya que permanece en el tiempo y nos seduce, articulando diversas e inesperadas claves de lectura, es obviamente la escritura de sus cartas.

---

<sup>9</sup> Hay conciencia en el siglo XIX de la condición de artefacto moderno y modernizador del periódico. En un artículo publicado en *El Eco de las Señoras de Santiago* se dice: “Cada época tiene sus caracteres especiales: el periodismo es hoy la palanca que mueve al mundo... y al periodismo acudimos nosotras”. Citado por Ana María Stiven en “*El Eco de las Señoras de Santiago* de 1865. El surgimiento de una opinión pública femenina”. En *Lo público y lo privado en la historia americana*. Compilación de estudios. Santiago, Fundación Mario Góngora, 2000, p. 313.



Ya empezamos a vislumbrar lo que estas cartas de verdad nos plantean como elección de género discursivo y producción de escritura, cuando reparamos en su secuencia: una sucesión de misivas gobernada por una lógica subterránea, incisiva, no ajena al delirio, que parece trascender la de un simple amor, o que hace del amor, y no conscientemente tal vez, la ocasión para su despliegue. ¿Y quién es el que la precipita al ritmo desvelado con que se suceden estas cartas? Un pintor romántico alemán, Juan Mauricio Rugendas, seducido por América como “color local” (por las diferencias geográficas, sociales, culturales que lo definen), autor de muchos dibujos y pinturas que retienen personajes populares o escenas “costumbristas” de fines de la primera mitad del siglo XIX chileno.

Rugendas era un viajero. Como tantos otros, había venido a América portando consigo una cultura, la moderna, que en el siglo XIX entra en un movimiento expansivo, de universalización, con efectos erosivos profundos en las sociedades y culturales locales. Tomás Lago ve así ese movimiento: “Una legión de sabios, artistas, aventureros, militares, políticos, mercaderes, curiosos iba y venía por toda América estudiando los fenómenos naturales, mirando lo exótico, buscando aventuras, examinando las posibilidades de expansión económica que abría la independencia de las nuevas repúblicas recién salidas del huevo imperial español”<sup>10</sup>. Ya en fecha temprana se rutinizan en algunos puntos de Chile formas de la presencia extranjera. En 1827 un científico alemán, viajero también, Edward Poeppig, queda sorprendido de lo que observa en Valparaíso. Dice: “Uno recorre

---

<sup>10</sup> Tomás Lago, *Rugendas, pintor romántico de Chile*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, p. 11.

la única calle que conduce al mercado, de insignificante apariencia. A ambos lados hay tiendas llenas con los productos de la industria europea, exhibidos en parte con igual buen gusto que en nuestras ciudades mayores. Alternan con las grandes bodegas de casas comerciales británicas de primer rango y con las tabernas de los marineros, de las que salen sonidos que también se podrán escuchar en Londres o Hamburgo”<sup>11</sup>. La misma Carmen Arriagada confirma, en varias cartas, el trajín de los extranjeros (incluyendo también hispanoamericanos) por el interior del país. En una del 23 de marzo de 1837 comenta: “Talca está lleno de extranjeros norteamericanos, franceses, ingleses y colombianos. Unos buenos, otros... quién sabe”<sup>12</sup>. Muchos de estos extranjeros, especialmente aquellos asociados a actividades comerciales e industriales, se quedarán en el país y serán determinantes en la formación de la nueva clase social dominante, la burguesía, a través de asociaciones con empresarios locales y de los matrimonios con mujeres de la aristocracia de origen colonial<sup>13</sup>.

Dentro de este movimiento expansivo del que forma parte Rugendas, la específica modernidad cultural que éste representa, la del romanticismo, entra en contacto con la vida cotidiana de un singular sujeto femenino chileno, Carmen Arriagada. Como consecuencia, se producirán aperturas y cristalizaciones en el imaginario de Carmen, que su epistolario hace visibles. Rugendas había estado antes en México y Brasil. Llega a Chile en 1834. El esposo de Carmen parecía

<sup>11</sup> Edward Poeppig, *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1960, p. 69.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 73.

<sup>13</sup> Véase Sergio Villalobos, *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998 (4ª ed.).



saber de él: lo invitó a visitarlos. La visita se produce y, con ella, se da inicio a una correspondencia a todas luces insólita. Carmen comienza con un discurso epistolar marcado intensamente por las fórmulas de la amistad, pero rápidamente entra a la tonalidad, las estrategias y los tópicos propios del amor. Es un amor pues dentro del matrimonio pero desde su transgresión, “infidel” por lo tanto. Los enamorados corresponsales apelan, para no ser descubiertos, al disfrazamiento de sus identidades, cambiando sus nombres verdaderos por otros fingidos y previamente acordados: “Si me escribe por el correo que sea bajo el nombre de Santos Gutiérrez o Matías Zumarán. ¡Qué nombres! ¡Qué disimulo!”<sup>14</sup>. Dejan los nombres verdaderos para cartas más formales y convencionales. Paralelamente se alternan asimismo los tratamientos pronominales, pasando del “tú” al “usted”, y viceversa.

A medida que se avanza en la lectura del epistolario, las sorpresas se suceden, sospechosamente.

Primera sorpresa: Carmen responde prontamente las cartas recibidas, pero continúa escribiendo, metódicamente, incansablemente, incluso cuando no recibe respuestas. Y todo esto no por meses o por algunos años, sino a lo largo de 15 años. Segunda sorpresa: en agosto de 1842, Carmen le escribe a Rugendas dándole a entender que se ha enterado de su relación amorosa con Clara Contardo, una joven de padres argentinos residentes en Valparaíso: “Siete años hace que me hiciste feliz con tu amor, que me sacaste de la desventura. Pues bien, hoy me echas otra vez en ella; hoy soy tan miserable como entonces y ya sin esperanza, porque no hay otro tú que me saque de ella. Yo quiero amar a otro

---

<sup>14</sup> Carta del 18 de febrero de 1837. Op. cit., p. 67.

y no puedo; quiero vivir y sólo este sentimiento puede animar mi vida. ¡Oh! ¿por qué me arrancaste mi amor, mis dulces ilusiones? No, no pueden existir dos amores en una alma, imposible, y es el mío el que salió de la tuya para hacer lugar al de tu Clara. ¡Ingrato!”<sup>15</sup>. Aunque no pueda evitar el lenguaje de la herida, evita los lamentos extremos de la víctima. Tampoco suspende el flujo epistolar, si bien intenta retomar el lenguaje de las primeras cartas, el de la amistad. Tercera sorpresa: Rugendas regresa a Europa y en 1849, en enero, le escribe desde allá la última carta a Carmen, pero ella sigue no obstante escribiéndole, ya sin respuestas, hasta junio de 1851. Sorpresa final: esta obstinación ni siquiera estaba alimentada por el recuerdo de experiencias sexuales concretas, algo que al parecer nunca se dio. ¿Cómo explicar, entonces, semejante persistencia epistolar, rayana en una verdadera obsesión de escritura?

Mi respuesta a esta pregunta pasa, en primer lugar, por el género discursivo de la carta, por sus propiedades. La escritura de la carta tiene como supuesto una ausencia. Se escribe una carta al que no está ahí, donde yo estoy, al que una distancia insalvable lo separa de mí. Se escribe al otro, cuando ese otro no es más que un perfil remoto, casi fantasmático, pero que mediante la carta, y a la manera de un conjuro, nos representamos mientras escribimos, nos figuramos como presente<sup>16</sup>. Construimos su ausencia, le damos un rostro. Pienso que en el caso de Carmen no sólo el otro explícito, Rugendas, era el ausente: en él, a través de él, tomaban forma y se subsumían todas las ausencias que definían

<sup>15</sup> Op. cit., p. 368.

<sup>16</sup> Véase Patrizia Violi, “La intimidad de la ausencia: formas de la escritura epistolar”. En *Revista de Occidente*. Madrid. N° 68, enero 1987, pp. 87-96.



su vida cotidiana. En otras palabras: al construir en las cartas el rostro ausente del otro como objeto del deseo, construye al mismo tiempo el rostro también ausente de su mundo cotidiano deseado. La carta no es pues un simple instrumento accidental o forzado de la comunicación: por sus propiedades genéricas se establece una relación de complicidad con el estado de vida de un sujeto femenino, y se convierte en un lugar analógica o metafóricamente propicio para la construcción de una verdadera constelación de ausencias.

La construcción tiene un diseño general inconfundible: el del romanticismo. Y el origen de los instrumentos intelectuales específicos (imágenes, nociones) con que la construcción opera, es asimismo evidente: provienen de las lecturas de Carmen. Tanto que no resulta arbitrario recordar aquí esa historia (ya definitivamente moderna, reveladora justamente de los conflictos, crisis, perturbaciones y “patologías” que la modernidad precipita en la unidad del sujeto) de personajes literarios, dice René Girard, “mediatizados” psicológicamente por sus lecturas. Don Quijote (lector de novelas de caballerías) inaugura esa historia, que en el siglo XIX prolonga Ema Bovary, el personaje de Flaubert (lectora de lo que hoy llamaríamos novelitas rosas). En la medida en que su caso evoca, en el lector actual, la historia de estos personajes novelescos, Carmen Arriagada sin duda se nos “literaturiza”, se nos vuelve una figura ficcional.

Es probable que antes de conocer a Rugendas, Carmen hubiera leído a algún escritor romántico, pero sin duda es aquél quien la introduce en el “orden” visionario romántico<sup>17</sup>. Desde Valparaíso o Santiago, la provee constantemente

---

<sup>17</sup> Sobre la influencia de Rugendas en las lecturas de Carmen, véase Tomás Lago, op. cit., p. 103.

de libros, que incluyen a autores antiguos (Plutarco), del Renacimiento (Tomás Moro), del Barroco (Calderón), o del siglo XVIII (Voltaire, Goethe), en traducción o en las lenguas que ella conocía (francés e inglés). Su interés mayor, o principal, se centra desde luego en el romanticismo: en el pensamiento historiográfico (Ranke), en algunas tesis científicas (como la frenología) y, fundamentalmente, en la literatura romántica (Walter Scott, Byron, Schiller, etc.), y, dentro de ella, en la francesa. En una carta del 11 de febrero de 1840 concluye: “Hugo, Dumas y Balzac son mis autores favoritos, más que Hoffman”<sup>18</sup>. En distintas cartas comenta lo que lee y se define frente al romanticismo (“romantismo”, escribe a veces). El 11 de noviembre de 1938 declara: “El romanticismo con todos sus defectos me cuenta entre sus partidarios; no importa la falta de unidades”<sup>19</sup>. Y en otra carta del mismo año, pero de diciembre, toca un punto fundamental: “... no sé nada ni de romanticismo ni de clasicismo. Yo me he formado una idea de ambos a mi modo, así como me la he formado de los hombres y del mundo, porque es preciso que Ud. sepa que yo vivo en un mundo ideal y por eso soy partidaria del romanticismo (...). Todo lo que no sale de lo común no merece ni que me goce en ello ni que me invite en contra”. Y termina: “Ud. es uno de los pocos de mi mundo ideal”<sup>20</sup>.

Ella vive, confiesa, en un “mundo ideal”, es decir, en un mundo que en sus cartas construye como el objeto del deseo. A ese mundo pertenece Rugendas, el destinatario, el tú, el otro. El mundo ideal, en el diseño romántico, se constituye en oposición tensa al mundo real, cotidiano, o mejor, en

<sup>18</sup> Op. cit., p. 255.

<sup>19</sup> Op. cit., p. 172.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 175.



su exclusión. Ese gesto del yo de acogerse a un mundo ideal como salida, como alternativa, a la dura realidad que lo “hiere” o “lastima”, dice Beguin, “es el primer movimiento del alma romántica”<sup>21</sup>. Pero si bien Carmen describe explícitamente su situación personal mediante este modelo, o diseño, romántico, los términos del mismo, en su contenido concreto, no son exactamente asimilables a los europeos. El romántico europeo, empezando por los románticos alemanes de fines del siglo XVIII, piensa y siente desde una relación de ruptura con el mundo cotidiano. Ahora bien, si repudia la vida cotidiana, “real”, es porque ésta ha empezado ya a ser copada, o capturada, por una “racionalidad” burguesa (Weber) largamente incubada y finalmente desplegada, que expulsa del seno de lo cotidiano las posibilidades de lo mágico, las condiciones del “aura” (Benjamin) que ennoblece las cosas, y en su lugar instala, como dice Carmen, la indignidad especial de “lo común”.

Pero si es el principio de saturación de la vida cotidiana por parte de la racionalidad burguesa lo que pone al romántico europeo, como reacción, en la perspectiva de lo “ideal”, en el caso de Carmen Arriagada lo que la pone en esa misma perspectiva no es un más sino un menos, no una saturación sino un déficit de vida moderna. En otras palabras: lo que la hiere o lastima es una vida cotidiana aún atrapada por las rutinas, sociales y mentales, de origen colonial, que convierten la vida de quienes ya se han abierto al horizonte de la modernidad en una sombra de sí misma, en un existir fantasmagórico. Las cartas de Carmen no cesan de referirse a este polo, el de la negatividad que funda el polo del ideal,

---

<sup>21</sup> Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 65.

del objeto del deseo, pura positividad. Comenzando por los rasgos dominantes en la vida colectiva del chileno. Critica la mirada sobre sus "paisanos" de Vicente Pérez Rosales, que le parece "ciega" frente a algunos defectos. "Por ejemplo, la generosidad no distingue a los chilenos. Ellos se muestran tales mientras algún interés les halaga y siempre hacen sentir sus favores; tampoco son agradecidos"<sup>22</sup>. La misma falta de generosidad, de agradecimiento, ve en la actitud mezquina ante el drama vivido por los argentinos, que hicieron posible la Independencia chilena, ahora sojuzgados por la dictadura de Rosas, o ante la guerra de Portales con los peruanos y bolivianos, que critica desde una posición que llamaríamos hoy latinoamericanista: "¿Qué dice Ud. de esta gran victoria de los chilenos? ¡Es pésimo que los Peruanos y Bolivianos sean menos que gallinas! ¡Pobre Perú! y ¡pobre Chile! Yo no puedo alegrarme de este triunfo y confieso que soy chilena desnaturalizada (...). Tengo vergüenza de decirlo, pero las injusticias y lo que he sufrido me hacen detestar un país que tolera como primeros magistrados hombres tan perversos"<sup>23</sup>. Creo que, en este sentido, Carmen es, en el período moderno de la historia social chilena, una de las figuras creadoras de una saludable tradición, minoritaria pero persistente, de intelectuales chilenos críticos de su realidad cultural cotidiana. A esa tradición pertenecen, en el siglo XIX, además de Carmen, Francisco Bilbao y José V. Lastarria, prolongada en el siglo XX por Joaquín Edward Bello y Luis Oyarzún, entre otros.

El entorno inmediato de su vida en Talca, incluyendo su propia situación matrimonial, le presta el resto de los

<sup>22</sup> Carta del 22 de mayo de 1836. Op. cit., p. 41.

<sup>23</sup> Carta del 26 de febrero de 1839. Op. cit., p. 187.



elementos con que configura su relación de ruptura con lo cotidiano, que hace de ella un sujeto exiliado en el mundo, tópico éste inaugurado por los románticos alemanes pero insistente desde entonces en la literatura moderna. El mundo cotidiano se le aparece a Carmen tan nulamente propicio para una vida intensa, intelectual y emotivamente superior, de acontecimientos aureolados por la grandeza, que hasta la escritura de las cartas amenaza de pronto con fracasar por “falta de materia”. Y exclama entonces: “¡Dios mío, cómo puede uno vivir en estos pueblos! Es para morir de fastidio. Vea Ud., mi querido amigo, en todas partes es corta, es escasa la vida; sólo aquí está de más. ¡Oh! sí de más, ¡no sabe una cómo llenarla!”<sup>24</sup>. A lo largo de todo el epistolario, nunca dejan de dominar las imágenes de una realidad cotidiana marcada por rutinas que hablan de una vida sin relieve, monótona, de inercia, de tal modo que el emisor de las cartas acaba siendo percibido por el lector como un habitante en el interior de un vacío, de un desierto espiritual asfixiante.

Las mismas relaciones conyugales se suman al vacío, al desierto, aportando un elemento de especial dramatismo. Sin duda Gutike, el esposo, estaba muy lejos, como hombre, de responder a ningún “ideal”. Más bien lo contrario: era una figura que pertenecía, justamente, a ese paisaje de seres y cosas que “no salen de lo común”, indigno, según ella, ni del goce ni del desprecio. Un hombre no sólo ajeno en todo sentido al mundo intelectual, de lecturas e ideas, de su mujer, sino también, al parecer, de gran simpleza. Ni siquiera fue afortunado en la administración del destino de los bienes de su mujer: los vendió mal<sup>25</sup>. Carmen habla de sus frustraciones

<sup>24</sup> Carta del 24 de agosto de 1837. Op. cit., p. 99.

<sup>25</sup> Tomás Lago, op. cit., pp. 100-101.

matrimoniales, de haber tenido que renunciar, dice, a una edad temprana a los "goces del amor"<sup>26</sup>. La irrupción de Rugendas en este cuadro, y las sospechas que pronto surgen en Gutike, empeoran desde luego las relaciones y las llevan a veces a momentos de crisis, donde él habla de marcharse y ella, de entrar a un convento, o donde se producen, por parte de él, estallidos de odiosidad en presencia de amigos invitados<sup>27</sup>. El matrimonio sin embargo se mantiene. En 1858 muere Gutike, y, también, Rugendas.

Aparte de la escritura de las cartas y, sobre todo, de sus lecturas, de muy pocos antídotos sociales o culturales dispone Carmen en Talca para enfrentar la toxicidad, por insuficiencia, del medio. Uno, de corta duración desgraciadamente, es el teatro: asiste, dice, regularmente los domingos, aunque también informará, desalentada, de la intención de los actores de emigrar a otro lugar por falta de público<sup>28</sup>. Otro, más estable, es la tertulia que mantiene en su casa. Se reúne todos los días, desde las 9.30 horas hasta la medianoche, con un grupo de amigos, entre ellos un argentino (Oro), profesionales algunos (médicos, abogados), para hablar de literatura, de leyes, de novedades científicas como la frenología. Los nombres de los integrantes más o menos permanentes de la tertulia se repiten: Donoso, Möller, Méndez, Oro, Duffy, Gana y algunos más, unidos por la afinidad de los códigos desde donde piensan y hablan. En discordia con lo cotidiano y su temporalidad menesterosa, el romántico sueña, justamente, con un "ideal" como la perpetuación de lo idéntico a sí mismo, es decir, como tiempo inmóvil.

<sup>26</sup> Carta del 28 de septiembre de 1837. Op. cit., p. 107.

<sup>27</sup> Ver carta del 18 de febrero de 1837. Op. cit., p. 67.

<sup>28</sup> Cartas del 26 de enero de 1838 y del 27 de abril de 1843. Op. cit., pp. 125 y 400.



Por eso Carmen, hablando de los amigos integrantes de su tertulia, manifiesta, en un gesto inconfundiblemente romántico, el deseo de que todos ellos, a los que suma, como una suerte de mentor, el nombre de Rugendas, puedan vivir hasta una edad muy avanzada y, ya “viejecitos”, seguir siendo “siempre los mismos”. Una tertulia así concebida, más que un modo institucionalizado de articularse al medio social y cultural<sup>29</sup>, es más bien un ritual (frágil por lo demás) mediante el cual, al menos Carmen, se protege momentáneamente del acoso del medio, de su negatividad. Un ritual que evoca, citándolo, el orden “ideal”.

Para concluir, quisiera aquí volver a una afirmación anterior. Dije: si la escritura de las cartas es para Carmen el espacio donde ella construye el objeto del deseo, un objeto “ideal”, romántico, ausente de la vida cotidiana talquina y chilena, son los libros, de los que la abastece Rugendas, los que, a través del mundo imaginario que movilizan, la proveen de los materiales (imágenes y nociones) de la construcción. Como si el mundo con que sueña tuviera que parecerse un poco al de los libros, o responder secretamente a su lógica y a su magia. Pero si Rugendas es el *proveedor*, no lo es por azar. Entre él y los libros que le envía no hay una relación de exterioridad, puramente instrumental y de servicio. Por el contrario, entre Rugendas y el mundo de los libros existe una relación regida por un principio esencial al orden interior del romanticismo: el principio de la semejanza, de los términos que se contemplan y se reconocen como

<sup>29</sup> Sobre las tertulias en Chile, véase María Angélica Muñoz Gom, “Tertulias y salones literarios chilenos: su función sociocultural”, y Hernán Godoy Urzúa, “Salones literarios y tertulias intelectuales en Chile, trayectoria y significación sociológica”. Ambos textos en *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*. Compilación de estudios. Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992, pp. 237-253 y 137-151.

en un espejo, principio que explica el concepto romántico de la amistad y del amor. Y desde luego, la amistad y el amor de Carmen y Rugendas. En una carta del 13 de mayo de 1850, cuando Rugendas ya había regresado a Europa, le dice, en una especie de raconto: "Mi vida ha sido, como Ud. sabe, un tejido de disgustos y contrariedades; tal subsiste hasta hoy, pero Dios me había dado en Ud. una compensación a esto, una alma grande y elevada que me protegía con una pureza de amistad que sólo existía hasta entonces, al menos para mí, en los libros"<sup>30</sup>.

Resulta ya evidente: la vida de Carmen no había sido sino una constelación de ausencias, una existencia cuya forma dominante era la de un vacío. Imaginaba la pareja como una comunión intensa de cuerpos y espíritus, pero estaba casada con un hombre al que no amaba. Creía que la mujer tenía dones suficientes como para acceder a derechos y protagonismos que sin embargo se le negaban o se le restringían. Se sentía afín a un pensamiento moderno progresista, liberal, pero vivía en una sociedad más cerca todavía del pasado colonial que de la modernidad.

Es en tal coyuntura que descubre a Juan Mauricio Rugendas, y en él, a través de él, o desde él, la transmutación, como en la alquimia, de los metales ordinarios y bastos en metales preciosos. El pintor alemán operará para ella la conversión de todas las ausencias en una presencia inagotable, gloriosa, a la manera de una epifanía. Pero los atributos de este otro así descubierto milagrosamente, no transforman su entorno, no borran las insuficiencias de la vida cotidiana: sigue casada con el mismo hombre que la defrauda, sigue siendo una ciudadana de espíritu moderno en el mismo país

<sup>30</sup> Op. cit., p. 525.



de modernidad precaria, incipiente, y sigue habitando en la misma ciudad que reitera, día tras día, su estrechez cultural, su pesada rutina provinciana. En otras palabras: lo que Rugendas encarna (la cultura y el arte modernos, el homenaje y el reconocimiento del hombre a la mujer como cuerpo e intelecto, el diálogo como intercambio de vida y potenciación de la misma) son valores que junto con ser percibidos como tales, se demuestran al mismo tiempo como no domiciliados en la realidad a la que Carmen pertenece: son valores ausentes. La ausencia los convierte en el objeto del deseo. Pero ese objeto del deseo es al mismo tiempo Rugendas, el amado ausente.

De esta manera puede uno explicarse el fervor y la disciplina con que Carmen Arriagada fue escribiendo sus cartas. Como sujeto femenino, se niega a ser reducida a muy poco, o a casi nada, por una realidad social y cultural profundamente deficitaria en este sentido. Se rebela frente a la expectativa disponible de una identidad femenina semi borrada, o banalizada, o reducida a expresiones rudimentarias y elementales. Pero, ¿qué alternativas tiene? Ella opta por la escritura, pero no cualquiera: opta por la escritura cómplice de la carta. Cómplice porque la ausencia del tú, del otro, es el supuesto de la comunicación epistolar, y es la estrategia de esta comunicación fantasmal la que le permite a Carmen "salvarse" bajo la forma de un diálogo sostenido del deseo con su objeto ausente. De ahí la fidelidad conmovedora al género de la carta. No sólo es la fidelidad a Rugendas como objeto ausente del deseo erótico: es también la fidelidad a la imagen de un mundo, que Rugendas representa y en el que hubiese querido vivir. Un mundo cuyo orden las cartas van construyendo, según el diseño romántico. En esto me parece residir la razón de la seducción que el epistolario de Carmen Arriagada ejerce sobre el lector actual: en que no podemos

dejar de ver en su escritura el lugar donde se levanta un orden humano moderno (erótico, cultural, social) en el que un sujeto femenino se reconoce, un orden que la vida cotidiana del siglo XIX chileno era incapaz de hacer suyo.

## II. ENUNCIACIÓN Y MISTICISMO EN LAS CARTAS DE AMOR DE GABRIELA MISTRAL

### 1

Las cartas de amor de Gabriela Mistral que se conocen y podemos leer hoy, fueron reunidas y editadas por Sergio Fernández Larraín, y publicadas en 1978 con el título de *Cartas de amor de Gabriela Mistral*<sup>31</sup>. Son cuarenta y tres en total, todas firmadas por el emisor con su propio nombre: "Lucila". El destinatario de las cinco primeras, escritas entre 1905 y 1906, cuando Gabriela se iniciaba en la enseñanza como ayudante en una escuela básica del pueblo de La Compañía, cerca de La Serena, es Alfredo Videla Pineda, un hacendado del Norte Chico, con fama de seductor, de más de cuarenta años de edad, mientras la "enamorada" correspondiente todavía no cumplía los dieciséis años al empezar a escribirlas. Las treinta y ocho restantes, dirigidas al poeta Manuel Magallanes Moure desde Los Andes, Punta Arenas y Temuco, ciudades a las que había sido sucesivamente destinada como profesora de liceo, están escritas entre 1914 y 1921, es decir, entre los veinticinco y los treinta y dos años de edad.

Tengo razones metodológicas para, en adelante, darle como único referente a mi argumentación crítica las treinta y ocho cartas enviadas al poeta Magallanes. Éstas exhiben una doble condición que las legitima como corpus textual

<sup>31</sup> Introducción, recopilación, iconografía y notas de Sergio Fernández Larraín. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1978.



independiente. Por una parte, y a diferencia de las cinco anteriores (asociadas a un amor adolescente, más ensoñado que vivido), ellas son expresión en cambio de un amor adulto, objeto de una determinada conciencia que se representa su índole, su figura, sus límites interiores. Y por otra, contienen en todos sus términos, de manera autosuficiente, el problema que me interesa discutir aquí. Más aún: desde estas cartas puede verse incluso el modo en que se manifiestan larvariamente en las otras cartas tales o cuales aspectos del problema, pero no al revés. El editor de las cartas cita declaraciones de la propia Gabriela Mistral, a la luz de las cuales las treinta y ocho enviadas a Magallanes no serían sino una parte muy menor dentro de un conjunto de cartas enviadas al mismo destinatario que sumaría "centenares"<sup>32</sup>.

Curiosas cartas son éstas. Su lectura nos sumerge en un mundo de sentimientos tan escasamente previsibles, tan tortuosos a ratos, investidos a menudo con los rasgos inconfundibles del "síntoma", que parecen invitar descaradamente a una pesquisa desde los códigos críticos del psicoanálisis. Al mismo tiempo despliegan un orden de pensamiento, en torno a distintos tópicos (amor y experiencia religiosa, el mar y la montaña y su valoración contrapuesta desde la subjetividad, el sentimiento de sí como ser biográfico, conciencia de las diferencias de estilo entre su escritura en prosa y en verso, etc.), siempre marcado por su rigor formal (de vocación barroca) y con frecuencia por la felicidad de su expresión verbal. Sin embargo, ni ese mundo de sentimientos ni este orden de pensamientos son el punto de partida de mi reflexión, aun cuando, en el curso de ésta, ni uno ni otro podrán dejar de ser tocados e involucrados. En realidad, la

---

<sup>32</sup> "Introducción", op. cit., p. 43.

reflexión tiene como objeto inicial el modo en que el emisor de estas cartas, Gabriela Mistral, asume ciertas variantes constitutivas de toda *enunciación*, pero que en la enunciación epistolar adquieren una especial intensidad, para, desde ahí, examinar determinadas complicidades que se establecen entre ese modo de asunción y algunos órdenes de pensamiento configurados en el interior del discurso.

¿A qué variantes del proceso de enunciación me refiero, y a qué modo de asumirlas? Debo precisar antes los aspectos aquí pertinentes del concepto de enunciación. En palabras de Benveniste, la enunciación es el “acto individual de utilización”, o de “apropiación”, de la lengua. O también: el acto por el cual un locutor pone en funcionamiento la lengua produciendo un “discurso” para un interlocutor<sup>33</sup>. Este acto, por el solo hecho de realizarse, introduce y deja a la vista una “situación de enunciación”, es decir, todo un tejido de variantes (modales, temporales, espaciales, pragmáticas, etc.) que presiden la emisión del discurso en cada una de sus fases y a las que éste se articula, o remite, en su desarrollo. La situación de enunciación, por la manera distinta, y característica, con que se presenta en el discurso epistolar, se vuelve precisamente decisiva para la definición de éste como género. Patrizia Violi llama la atención sobre este hecho, pero agregando el interés no menor que tiene, en el mismo sentido (para la definición del género), la “situación de recepción”. Dice: es inherente a la carta “exhibir las marcas de la propia situación de enunciación y, a la vez, de la propia situación de recepción. La inscripción dentro

<sup>33</sup> Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”. En *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI Editores, 1978 (2ª ed.), pp. 83 y 84.



del texto de la estructura comunicativa es una especie de “marco”, un *frame* de enunciación que, independientemente de las diferencias de contenido, constituye la marca específica, e imborrable, del género”<sup>34</sup>. En otros términos: quien escribe una carta, “inscribe” en su texto, con mayor o menor insistencia en los detalles, las circunstancias diversas (a las que me he referido llamándolas variantes) desde las cuales escribe, o bajo las cuales ha recibido y leído una carta anterior de su corresponsal. Y puede asimismo no sólo imaginar las circunstancias en que la carta que envía será a su vez recepcionada y leída, sino también comunicarlas.

Ahora bien, dentro del complejo de variantes (circunstancias) que intervienen en los procesos de enunciación, hay dos, el *tiempo* y el *espacio*, fundamentales en toda enunciación epistolar, pero que en las cartas de amor adquieren una vivacidad y un protagonismo singulares. Por eso mismo resulta sorprendente comprobar cómo en las cartas de amor de Gabriela Mistral el cumplimiento esperado de la expectativa de este protagonismo es el objeto de una reiterada *transgresión* bajo la forma de una omisión o de un escamoteo.

Quiero en primer lugar identificar una zona específica de la enunciación epistolar que aparece implicada. Una donde la transgresión adquiere características de visibilidad máxima. En efecto, quien lee estas cartas de Gabriela a Magallanes Moure no demora en percatarse de determinadas omisiones, llamativas porque no son comunes en las cartas privadas, y mucho menos en las de amor, todas localizadas en una zona prevista por la codificación del género para anclar formalmente la escritura epistolar como un todo en un

---

<sup>34</sup> Patrizia Violi, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. En *Revista de Occidente*. Madrid. N° 68, enero de 1987, p. 90.



espacio y en un tiempo. Hablo de esa zona donde se inscriben los datos, normales en cualquier carta, pero imprescindibles en la de amor, que dan cuenta del lugar preciso (designado normalmente por su nombre: un topónimo) desde el que se escribe al amado y del momento temporal exacto (día, mes, año) en que la escritura se desarrolla y toma cuerpo. Pues bien, el examen de esta zona demuestra que las cartas de Gabriela incurren en “descuidos” aparentemente incomprensibles. De las treinta y ocho cartas, catorce no contienen dato alguno (ni lugar, ni día, ni mes, ni año), veintitrés no registran el lugar de la escritura y diez silencian el año. Ninguna de estas treinta y ocho cartas satisface pues las expectativas del lector en este sentido, por una u otra omisión. Omisiones que por lo demás le significaron a su editor inevitables tareas de muy compleja resolución. El propio Sergio Fernández las confiesa: “Como la correspondencia de Gabriela Mistral no está fechada y las más de sus cartas ni siquiera mencionan el sitio de origen, las hemos ordenado, tras fatigosa labor, procurando ubicarlas en el tiempo y en el espacio, dentro de la órbita que la naturaleza de los acontecimientos aconsejan”<sup>35</sup>.

Los datos que indican el lugar y el momento de la escritura epistolar, y que encabezan o cierran convencionalmente toda carta, funcionan en la práctica como otros tantos deícticos que hay que sumar a los ya descritos por Benveniste dentro de lo que él ha llamado “el aparato formal de la enunciación”<sup>36</sup>. Los elementos constitutivos de este aparato son todos aquellos signos verbales que le permiten a un yo (a un

<sup>35</sup> “Introducción”, op. cit., p. 43.

<sup>36</sup> Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”. En *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI Editores, 1981 (4ª ed.), pp. 82-91.

locutor), junto con enunciar la lengua para un tú (para un interlocutor) bajo la forma de un discurso, registrar a la vez, como se ha dicho, el acto mismo de la enunciación, es decir, dar cuenta de la “situación de enunciación” (las circunstancias que presiden y marcan el proceso de la emisión del discurso en cada una de sus fases). La articulación, o remisión, del discurso al tiempo y al espacio de su enunciación tiene signos diversos de expresión, pero hay clases de signos previstos por la lengua para tal propósito. Benveniste incluye entre los marcadores espacio-temporales de la enunciación a los pronombres demostrativos y a los adverbios, unas clases de signos caracterizados precisamente por tener un significado (una referencia) que cambia con cada nuevo acto de enunciación: el referente de “éste”, de “aquí”, de “hoy”, nunca es el mismo<sup>37</sup>. En la comunicación epistolar, las palabras del encabezado, o del cierre, que refieren el lugar y el tiempo de la escritura, cumplen, desde el punto de vista de la enunciación, una función perfectamente asimilable, o comparable, a la de los adverbios de lugar y de tiempo como localizadores: desde “aquí” (desde este lugar, cuyo nombre anoto) y “hoy” justamente (este día, este mes, este año que aquí consigno), te escribo. Es pues esta función localizadora del discurso epistolar la que queda sin cumplir, o cumplida de una manera imperfecta, fuertemente deficitaria, con las omisiones ya denunciadas en las cartas de amor de Gabriela Mistral.

Si desde el exterior (desde un margen) uno desplaza la mirada hacia el interior del texto de estas cartas, siempre siguiendo la dirección de la enunciación, una evidencia se impone de inmediato: son cartas cuya enunciación se abre

---

<sup>37</sup> É. Benveniste, op. cit., p. 85.



generosamente a la actividad constante y generalizada de una variante de carácter emotivo: el estado de ánimo del emisor mientras escribe, su reacción emocional al leer una carta recibida, la reacción imaginada en el receptor al leer otra ya enviada o cuando lea la que en ese momento escribe. Por ejemplo, en una carta le dice a Magallanes que el día en que le escribe es uno de los días “malos” que ella suele tener y en los que se siente “miserable”. En otra oportunidad le pregunta por su reacción ante una carta enviada: “¿Encontraste fría o seca esa carta?” O le cuenta su propia reacción sorprendida ante una carta recibida: “La extraño un poco: es tranquila, no tiene ansiedad”<sup>38</sup>. Se trata de una variante de gran difusión en las cartas privadas, y casi un tópico en las de amor. Tal vez por eso mismo su proliferación en las cartas de Gabriela Mistral resulte menos significativa, por ser portadora de una suerte de “neutralidad” de sentido, que el escamoteo, en una línea de concordancia con las omisiones antes señaladas, de que son objeto en estas cartas el tiempo y el espacio, dos variantes de la enunciación, como luego intentaré demostrar, esenciales desde el punto de vista de una auténtica carta de amor.

En efecto, llama aquí la atención la debilidad de la articulación del discurso amoroso a un tiempo y a un espacio concretos, particulares, y su sintomático escamoteo mediante ademanes que, cuando son introducidos, los privan de su plenitud “material”, de su inmediatez vivencial, y de alguna manera los “esencializan” o los convierten en un mero dato, escueto, puramente referencial. Por ejemplo, le dice a Magallanes: “Me gusta mucho escribirte en la noche, pero ahora me duelen los ojos de leer o escribir a esta hora”. El lector

<sup>38</sup> G. Mistral, *Cartas de amor*, pp. 106, 137, 163.



sabe pues que el tiempo de la escritura es el de la noche y que la que escribe tiene los ojos ya adoloridos, pero ¿qué noche es ésta? ¿Es una noche poblada de estrellas, regida por un silencio benéfico? ¿O una noche tal vez fría, anubarrada? La enamorada, y además poeta, no dice nada. Sólo dice: te escribo en “la noche”. Así, el tiempo de la escritura se vuelve una abstracción. Lo mismo pasa si se trata del espacio: “Perdóname por esta carta a máquina; es que en mi pieza desordenada no he hallado ahora ni una mala pluma”. De nuevo: ¿qué espacio es el figurado por esa “pieza desordenada” donde ella escribe? ¿De qué pieza se trata, de qué desorden? Una “pieza desordenada”, sin despliegue de su modalidad específica, como pieza y como desorden, no es más que, otra vez, una abstracción. Cuando el tiempo y el espacio alcanzan la figuración del detalle, es también un detalle abstracto, el del calendario y su organización horaria: “Me levanté a las 3 PM”, “Hoy 29 me llega otra carta tuya”, o el de una localización dentro de un mapa urbano: “Manuel, le escribo al irme a la Estación, para Temuco”<sup>39</sup>.

Ahora bien, ¿qué significado tienen todas estas transgresiones a la expectativa del protagonismo del tiempo y del espacio como variantes privilegiadas de la enunciación en una carta de amor? De una manera más precisa: ¿qué sentido es atribuible, en las cartas de amor de Gabriela Mistral, a las omisiones a la convención de registrar formalmente, en el encabezamiento o en el cierre de la carta, lugar y fecha de la escritura, y al escamoteo, en el interior del texto, de la materialidad viva del tiempo y el espacio, reduciéndolos a una abstracción, ya sea mediante su esencialización o mediante su conversión en meros datos de una referencia?

<sup>39</sup> G. Mistral, op. cit., pp. 115, 125, 133, 163, 187.

La respuesta y su verdadero horizonte pasan por la puesta en juego, en el análisis, de un aspecto del concepto de enunciación mantenido hasta aquí sin formular de un modo explícito. Se ha puesto énfasis en el modo de la articulación del discurso a las dos variantes de la enunciación elegidas, el tiempo y el espacio. Pero no se ha dicho que el modo de esa articulación depende, en última instancia, del locutor. Hay que volver a Benveniste en este punto, central para mi argumentación. El dice: “el acto individual de apropiación de la lengua”, la enunciación, “introduce al que habla en su habla”, en su discurso. Pero lo decisivo es la función del locutor dentro de este acto individual: “la relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación”<sup>40</sup>, es decir, en nuestro caso, el modo de darse la articulación del discurso al tiempo y al espacio.

El locutor es, por lo pronto, el yo. Pero a menudo caemos en la tentación de reducir el yo o a una instancia puramente formal o a una volátil masa de sentimientos. Olvidamos, entre otras cosas, que el yo que el acto individual de enunciación introduce en su discurso, es un sujeto, y que dentro de los factores que entran a definir la identidad del sujeto hay uno siempre fundamental: el *cuerpo*. Y son justamente el tiempo y el espacio las coordenadas principales de la localización del cuerpo en el mapa del discurso. Por lo demás es rápidamente comprensible que el cuerpo y su figuración desde el tiempo y el espacio de la enunciación, tengan en la carta de amor una posición privilegiada. Toda carta de amor es un sutil juego de seducción, que incluye la elaboración estratégica de una imagen de sí y de una imagen del otro, destinadas ambas (en el diseño de la estrategia, que

<sup>40</sup> É. Benveniste, op. cit., pp. 83, 85.



es la estrategia del deseo y que no tiene por qué ser consciente) a converger, a coincidir en un punto necesario (situado en un tiempo y un espacio que siempre parecen inminentes) de fusión y glorificación. El juego de esta seducción es esencialmente un juego de seducción de imágenes de cuerpo, de cuerpos “deseantes” (tomándole el término a Deleuze y Guattari en el *Anti Edipo*) desde su materialidad, desde su imagen “construida” para un diálogo gozoso. De ahí esa insistencia puntillosa de la carta de amor en la localización del cuerpo del que escribe, en situarlo espacialmente en un determinado lugar (por ejemplo, en el pueblo donde habita, en el segundo piso de una casa de madera, sentado a la mesa de su cuarto, cerca de la ventana entreabierta, desde donde es visible un amplio fragmento de la cordillera nevada), y temporalmente en la singularidad de un momento (por ejemplo, un jueves del mes de abril, en una tarde despejada, con la luz del día ya sin crispación, atenuada, que suaviza y serena la superficie de las cosas, de los cuerpos). Esas referencias espacio-temporales concretan la imagen escrita e inscrita del cuerpo, la definen dentro de la enunciación. Como si el que escribe le enviase a quien ama una fotografía de sí, desde luego la mejor, o como si la escritura de la carta fuese un espejo en cuya luna el destinatario, al leerla, pudiera reconstruir la imagen del cuerpo que enuncia y gozarse en su contemplación.

La respuesta a la pregunta por el sentido de las transgresiones a la expectativa del protagonismo del tiempo y del espacio en las cartas de amor de Gabriela Mistral, va quedando así finalmente a la vista: las omisiones al registro convencional de lugar y fecha al comienzo o al final de una carta, y la tendencia a escamotear la materialidad viva del tiempo y del espacio, o a reducirlos a puros datos de referencia, no pueden significar sino una *negación de imagen de*



*cuerpo*. Esta negación sustrae la imagen del cuerpo a la lógica amorosa del intercambio epistolar, la lógica de un juego de seducción, que prevee su inscripción en el texto de la carta, para que esa inscripción, a la manera de un “negativo” (en sentido fotográfico), sea “revelada” por los ojos ansiosos de un lector enamorado. Y no por cálculo, no por una táctica de factura barroca que así buscara intensificar de alguna manera la seducción. No. En estas cartas de amor, la negación de imagen de cuerpo responde, como veremos, a un sentimiento vergonzante del propio cuerpo. Un sentimiento que problematiza el lugar del cuerpo en el diálogo de la relación de amor, e induce al mismo tiempo las estrategias discursivas orientadas a “legitimar” su exclusión en ese diálogo. La exclusión, en último término, cancela (prohibiéndola) la función primaria de todo cuerpo, la sexualidad, o mejor, la sexualidad como construcción cultural, es decir, el erotismo.

## 2

De algunos razonamientos de Gabriela Mistral en torno al tema del cuerpo sexuado, integrados temáticamente al contenido de los enunciados de sus cartas de amor, surgen, una y otra vez, indicios de sentido cómplices con la tesis antes sustentada como explicación del significado de las transgresiones a las expectativas del protagonismo del tiempo y del espacio en cuanto variantes de la enunciación, es decir, a sus omisiones y escamoteos. Como si los notorios déficits de fijación de imagen de cuerpo observados en el plano de la enunciación, se repitieran desde el otro lado, desde el contenido de los enunciados, bajo la forma de reflexiones y argumentaciones explícitas, dentro de la dialéctica específica a que se somete el despliegue del discurso amoroso de

Gabriela, sobre el significado del cuerpo, cuyo sentido es por completo concordante con el de aquellos déficits. Enunciación y enunciado resultarían pues aquí en una relación especular, de vasos comunicantes, o planos de sentido convergentes en un determinado punto.

No son escasos los pasajes en que Gabriela Mistral elabora una imagen de sí como cuerpo, presidida por aquel sentimiento vergonzante de que hablé. Comienza afirmando que tiene una convicción “horrible”: la de que nadie la quiso nunca y de que se irá de la vida “sin que alguien me quiera ni por un día”<sup>41</sup>. Extraña afirmación en una carta de amor. ¿Se pretende despertar en el otro la piedad? ¿Construir por esta vía un amor misericordioso? Sería una lectura a todas luces equivocada: chocaría con las reiteradas afirmaciones de Gabriela (corroboradas por vías diversas) acerca de su independencia interior, de su carácter fuerte, de la conciencia extrema de su dignidad. Más bien se trata, creo, de un complejo sentimiento, sin duda de orígenes biográficos (aunque sus términos exactos siempre han quedado velados, por pacatería de la crítica o por investigaciones insuficientes), que se manifiesta en una actitud permanente, irritante para el lector de las cartas (como también, es presumible, para el destinatario original, el amado), de descalificación de sí misma como cuerpo: “Tú no serás capaz de querer a una mujer fea”, le dice a Magallanes<sup>42</sup>. Pero no estamos frente a un sentimiento negativo de sí como cuerpo que se detenga en o se limite a sólo aspectos físicos exteriores (que quienes la conocieron dan testimonio por lo demás de su exageración o de su carencia de fundamento). Es un sentimiento, por el contrario, que compromete, en su raíz, a la legitimidad de la

<sup>41</sup> G. Mistral, op. cit., p. 111.

<sup>42</sup> G. Mistral, op. cit., p. 133.

sexualidad misma. En una carta sin más datos de localización que el día en que fue escrita, un domingo, le dice a Magallanes: “Verdad es, Manuel, que tengo de la unión física de los seres imágenes brutales en la mente que me la hacen aborrecible”. Y luego agrega: “A través de tu habla apasionada y magnífica, todas las zonas del amor me parecen fragantes e iluminadas. Tu esfuerzo es capaz, creo, de matarme las imágenes innobles que me hacen el amor sensual cosa canalla y salvaje”<sup>43</sup>.

Las palabras que le atribuyen a Magallanes el poder de borrar en ella “las imágenes innobles” del “amor sensual”, no pasarán de ser sino expresiones de alabanza del otro, y no señales ciertas de un cambio real en el sentimiento de sí como cuerpo devaluado. El cuerpo y su sexualidad seguirán siendo negados en la relación amorosa, sustraídos, puestos en un margen de prescindibilidad, sometidos a *represión*, la misma que ya se anunciaba, en el terreno de la enunciación, a través de las omisiones y escamoteos del tiempo y el espacio. Como consecuencia, el discurso amoroso pierde la claridad de su norte y se precipita en una lógica laberíntica dominada por la ambigüedad. Y es que el sujeto del discurso no puede, en tales condiciones, sino hablar desde una subjetividad inestable, movediza, donde las afirmaciones se transmutan en negaciones cada vez que el cuerpo sexuado entra en el horizonte, el del deseo del otro, el amado, o en el de la represión del sujeto del discurso. Pero surgen instantes en que pareciera anunciarse un fin, o por lo menos una tregua, a la represión del cuerpo sexuado. En efecto, las cartas comienzan de pronto a barajar la posibilidad de un próximo encuentro de los enamorados, en Santiago, y eso pone a

<sup>43</sup> G. Mistral, op. cit., p. 144.



Gabriela en tensión gozosa, en una expectativa al parecer de felicidad. Pero en cuanto repara en que la expectativa incluye al cuerpo, a su sexualidad, reacciona de inmediato, toma distancia y esgrime los argumentos ya conocidos, esos que ponen como excusa su “fealdad”: “En este momento, Manuel, no quiero ir a Stgo., no quiero obligarte a ser falso, besándome con repugnancia, ni quiero padecer eso que no he padecido: estar muriéndome de amor frente a un hombre que no puede acariciarme”<sup>44</sup>.

No existen razones para dudar del amor de Gabriela Mistral a Manuel Magallanes. Hay incluso momentos que lo envidenciarían de un modo patético, casi neurótico. Por ejemplo, después de un silencio de Magallanes, prolongado por un tiempo que a ella le parecía el del olvido, recibe de él, por correo, un paquete con una revista. Al abrirlo, intensamente nerviosa, cae sobre su falda una carta. Y confiesa: “las manos se me sacudían como las de un epiléptico. No podía ni tener el papel ni leer, porque los ojos no veían...”<sup>45</sup>. Pero es un amor que excluye el cuerpo sexuado, que no puede citarlo (a menos que sea para ponerlo en entredicho, para cubrirlo de sombras, de sospechas, de anatemas), ni tampoco, desde luego, entregarse a sus pasiones. Entonces, ¿qué amor es ése? ¿A qué universo pertenece ese problemático deseo del otro, esa felicidad de la comunión con el otro cuya expectativa invade y marca a tantas de sus cartas, pero de la que margina, sin embargo, al cuerpo y a su sexualidad? A un universo, está claro, “desmaterializado”, “descorporizado”, “descarnado”. ¿Pero cuál sería ese universo?

Un gesto que lo anticipa, se halla en algunos comentarios de Gabriela sobre su relación con el mundo cotidiano de las

<sup>44</sup> G. Mistral, op. cit., p. 137.

<sup>45</sup> G. Mistral, op. cit., p. 143.

cosas y los seres. Se trata de una relación marcada por el desasimiento. Una relación de la cual está ausente el ánimo de posesión como forma de ejercicio de poder. Le dice a Magallanes: “Soy la mujer en que el sentido de la posesión, así de los objetos como de las vidas, no existe. Es una de las cosas que me ha dado esta desolación espiritual. Nunca, nunca, sentir mío nada, ni siquiera una planta...”<sup>46</sup>. Esa renuncia a la “posesión” de objetos y vidas dentro del mundo cotidiano, prefigura otra renuncia, una que va a determinar justamente la naturaleza del universo al que pertenece la clase de amor de Gabriela: la renuncia al cuerpo y al deseo sexual del otro. Ambas renunciaciones no sólo se dejan ordenar alrededor de un mismo eje de significado: ambas, además, se sitúan, desde lo dicho en los enunciados, en una misma dirección de complicidad de sentido con la negación de imagen de cuerpo, su sustracción y represión, que parecía ser el significado, en el nivel de la enunciación, de las trasgresiones a la expectativa del protagonismo del tiempo y del espacio. Pero hay que poner atención aquí, por su centralidad, al problema de la renuncia al cuerpo sexuado. Seguramente por ser el cuerpo sexuado y sus pulsiones un componente fundamental de toda relación de amor humano, imposible de ignorar, con el cual se cuenta, Gabriela Mistral siente que no puede justificar la renuncia a él con argumentos puramente personales, que necesita apoyarse en una instancia de “autoridad” que de algún modo legitime la renuncia. Y entonces recurre al modelo del *amor místico*. Es pues en el orden de este universo, el del amor místico, donde Gabriela intenta insertar el suyo.

Hay dos cartas especialmente pertinentes desde este

<sup>46</sup> G. Mistral, op. cit., p. 165.

punto de vista. Una de ellas, sin indicación del lugar donde fue escrita y sin más detalle de fecha que el día y el mes, “26 de enero”, pero conjeturada de 1915 por su editor, Sergio Fernández<sup>47</sup>, se acomoda, entera, a una estrategia discursiva de dos pasos o movimientos, orientada a la sustracción sutil del cuerpo, a su omisión, y a la identificación final entre el amor y un misticismo mediado por la fe. Primer paso: comienza con una operación (inesperada desde luego para el lector, sorprendente incluso) destinada, justamente, a neutralizar el cuerpo de Magallanes como cuerpo sexuado, a sacarlo del centro de atención. Le dice: “Siempre lo vi como Ud. se me presenta: como un alma no viril (por virilidad entienden casi todos la rudeza)”. Asocia el término “viril” con otro que lo negativiza, “rudeza”. Pero hay aquí un término excluido, un tercero en discordia y silenciado por “rudeza”: el de “sexualidad”. Después de haberlo “desvirilizado”, le agrega que él, para ella, es “un zumo azul de azucenas exprimidas”, una definición (cursivamente poética) que corona la operación de inscribir el cuerpo del otro, ya inmateria-lizado, en una zona que no puede tener, para el lector, sino connotaciones asociadas con lo alto, lo puro, lo aéreo, lo celestial. La operación contempla la propia desvalorización del sujeto emisor, para desde ahí, desde un abajo, ascender a esa altura de levedad, por falta de peso corporal (y sexual), donde ha puesto a su amado Magallanes, en un gesto que evoca la poética del “amor cortés” de los trovadores provenzales, pero invirtiéndola, porque el lugar de la dama lo ocupa el caballero, y el del caballero, la dama. Le confiesa: “¡El caso mío es tan diverso! Yo nací mala, dura de carácter, egoísta enormemente y la vida exacerbó esos vicios y me hizo

---

<sup>47</sup> G. Mistral, op. cit., p. 203.



diez veces dura y cruel". En seguida se refiere a su voluntad de ascenso: "Pero siempre, siempre, hubo en mí un clamor por la fe y por la perfección, siempre me miré con disgusto y pedí volverme mejor"<sup>48</sup>. Segundo paso: desexualizada ("desvirilizada") y reducida la figura del amado a casi pura espiritualidad, el discurso de Gabriela Mistral está ya en condiciones de promover la identificación, por semejanza, entre la experiencia del amor y la de la fe. La fe, dice ahora, abre "ventanas" impensadas "hacia lo desconocido" poniendo al sujeto en un estado interior similar a esa "felicidad", que "puede llegar al éxtasis", como efecto de la relación de "simpatía" (de acuerdo, de unión) con el todo a que nos abre el amor: "este estado de fe a que le he aludido se parece mucho a ese estado de arrobó" en que nos pone el amor. Y como en los místicos, que conocen muy bien la dialéctica del subir y caer, desde el "estado de arrobó" alcanzado, también ella se precipita: "¡caigo tan alto como subí!", concluye<sup>49</sup>.

La segunda carta, de fecha 25 de febrero de 1915, pero también sin indicación del lugar donde fue escrita, vuelve a poner el cuerpo como centro de la discordia, como término de una relación de amor marcado negativamente, y a insertar su problemática dentro de un cuadro de relaciones (alto-bajo, puro-impuro) que es el mismo de la primera carta, aunque aquí se da tal vez más radicalizado. El lugar que en la primera carta ocupaba Magallanes (alto, puro), lo comparte ahora con Cristo. Esta convivencia queda ya sugerida en el nivel de la estructura de la enunciación. En su carta, Gabriela narra una conversación figurada con la imagen de un Cristo que ella tiene en su cuarto, pero en la medida en que

<sup>48</sup> Todas las citas anteriores, G. Mistral, op. cit., p. 103.

<sup>49</sup> G. Mistral, op. cit., p. 104.

su narración es también, y al mismo tiempo, prácticamente el contenido único de toda la carta, es inevitable para el lector concluir que el interlocutor interno y enmarcado, Cristo, y el externo, Magallanes, necesariamente se superponen, entran en una relación especular, reforzando y duplicando de esta manera el paralelo entre ambos, su identificación, promovido por la reflexión de Gabriela. En su conversación, vuelve a quedar el cuerpo sexuado fuera del juego. Le dice a Cristo: “Tú sabes que el dolor me ha dejado puesta la carne un poco muda al grito sensual, que no place a un hombre tener cerca un cuerpo sereno en que la fiebre no prenda”. Pero, argumenta, “para quererlo con llama de espíritu no necesito ni su cuerpo que puede ser de todas, ni sus palabras cálidas que ha dicho a todas”. Esta “mudez”, o silencio, del cuerpo ante el llamado erótico, es, precisamente, el camino de la ascesis por el que transita el amor a Cristo, un amor místico (“llama de espíritu”). Por eso le pide su auxilio: “Yo querría, Señor, que Tú me ayudaras a afirmarme en este concepto del amor que nada pide; que saca su sustento de sí mismo, aunque sea devorándose”<sup>50</sup>.

Ahora bien, la experiencia mística del alma enamorada, por ejemplo la de un San Juan de la Cruz, se da bajo la forma sensible de un movimiento de “ascenso” del alma, cauteloso, expectante, que la lleva hacia Dios, hacia el “arrobó” de la unión final, siempre momentánea, fugaz. Este movimiento tiene como condición de posibilidad un proceso de dirección inversa, y trabajoso, igualmente incierto, nunca definitivo: el despojamiento, la desmaterialización, la anulación del cuerpo y sus privilegios, condición para dejar el alma (la amante) al final sola y libre tras su deseo: la fusión

<sup>50</sup> Las citas de esta segunda carta, G. Mistral, op. cit, pp. 109 y 110.



(la *unitio*). Pero en este caso, cabría decir, los términos de la experiencia responden por completo, en su escenificación, a la dialéctica del amor místico, que inscribe el despliegue de sus “relaciones de fuerza” en un eje vertical (el de las identificaciones metafóricas) de ascensos y caídas, de fusiones y precipitaciones. Gabriela Mistral, en sus cartas, apela a este modelo de amor para dar cuenta del suyo, pero el suyo, y he ahí una gran diferencia, es ajeno a aquel del cual el modelo es solidario, en su origen y en sus peripecias. Uno donde los términos no se inscriben en el eje vertical del misticismo, sino en el eje horizontal (el de las contigüidades metonímicas) de los sucesos biográficos e históricos de los que es protagonista un sujeto habitante del mundo cotidiano. La utilización del modelo místico para aplicarlo a un campo que le es extraño, tiene consecuencias poderosas y previsibles: introduce el reinado de la ambigüedad y la contradicción como constantes de la relación amorosa, originadas ambas en la expectativa del cuerpo sexuado que el amor humano instala en su horizonte, y la negación o sustracción de ese cuerpo (por represión) que la intromisión del modelo místico vendría a legitimar. Por esa vía, las cartas de Gabriela Mistral terminan configurando un amor humano condenado a vivir, a sostenerse, bajo la forma de un exilio de sí mismo: un amor que no puede “ser dos”, según la fórmula de Luce Irigaray<sup>51</sup>, porque la negación del cuerpo sexuado lo deja sin el otro, fuera del otro.

Así quedaría configurada internamente, a nivel de los enunciados, la estructura de un tipo de amor humano concebido (ambivalente y contradictorio) en una continuidad de sentido cómplice con la negación de imagen de cuerpo

---

51 Me refiero al libro de Luce Irigaray, *Ser dos*. Traducción de Patricia Wilson.



advertida en el plano de la enunciación del discurso epistolar y postulada como significado de las transgresiones a la expectativa del protagonismo del tiempo y el espacio.

### III. VIOLETA PARRA: DEL FRÍO Y DEL CALOR

En *El libro mayor de Violeta Parra*, Isabel Parra, la autora<sup>52</sup>, ofrece una reconstrucción biográfica de la figura de su madre. Pero no hay en este libro un trabajo de análisis propiamente tal, es decir, la intención de proponer una imagen argumentada, o discriminada, de Violeta, articulada, por ejemplo, en torno a una determinada tesis explícita, a la manera de un ensayo. El libro más bien responde a otro proyecto: el de ir armando un conjunto variado de escenarios biográficos, sucesivos en el tiempo, por donde pasa la trayectoria de Violeta como artista, siempre absteniéndose de examinar críticamente los elementos que entran en la composición de tales escenarios. ¿Cómo arma Isabel Parra cada uno de esos escenarios? Lo hace utilizando informaciones, testimonios y documentos extraídos de dos frentes. Uno: aportados por diversas personas (familiares, amigos, testigos ocasionales), pero principalmente por la memoria de la misma Isabel. El otro frente compromete a la propia Violeta a través de numerosos textos producidos por ella, como poemas y cartas, u otros donde ella es figura protagónica, como entrevistas, de las que se extrae algún fragmento. El modelo de armado del libro ya había sido introducido en Chile<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Madrid, Ediciones Michay, 1985. Contiene además un prólogo de Víctor Casaus, y una discografía, bibliografía y filmografía de Juan A. Epple.

<sup>53</sup> En efecto, el libro de Isabel Parra sigue en general, como modelo, al de Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuk y Jaime Londoño, *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio* (Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976), armado mediante testimonios de "informantes". Hay una edición chilena posterior de este mismo libro (Santiago, Editora Granizo-CENECA, 1982).

Entre las cartas de Violeta reproducidas en este libro las hay dirigidas a Nicanor (su hermano), a sus hijos, a alguna amiga, pero la mayoría son cartas de amor, todas escritas a Gilbert Favre, un suizo que había venido a América Latina formando parte de un grupo de antropólogos y, músico él mismo, con un fuerte interés en la música popular. Según Isabel, Violeta lo conoció el 4 de octubre de 1960, el día de su cumpleaños (cumplía 43 años), y rápidamente se enamoraron. La primera carta está fechada el 4 de agosto de 1961 (en Santiago). La última (escrita también desde Santiago) no tiene fecha, pero se presume de fines de 1966, poco antes de su muerte, ocurrida en febrero de 1967. Son en total dieciocho cartas, escritas desde lugares diferentes: Santiago, Buenos Aires, París, mientras su destinatario se hallaba en Arica, Santiago, Suiza o Bolivia. No todas son reproducciones completas. De una se reproduce un fragmento, y en otra al parecer hay cortes, sin que se dé ninguna explicación de las omisiones. ¿Censura? Es muy probable, dada la extrema libertad con que fluye el discurso epistolar de Violeta. Más aún: del contexto mismo de las cartas dirigidas a Gilbert Favre, y reproducidas en el libro, y de algún comentario de Isabel, se infiere que Violeta le escribió a su destinatario muchísimas más cartas de las que podemos leer. ¿No tuvo Isabel acceso a todas ellas? Y si lo tuvo, ¿decidió que no todas eran pertinentes para el diseño de reconstrucción biográfica que se proponía, y optó entonces por una selección? ¿O bien todas eran pertinentes, pero no todas “publicables”, y por lo tanto operó aquí también la censura? Preguntas de respuesta imposible sin el concurso de la autora del libro.

La propia Violeta parece estar consciente de que el interés de sus cartas no se agota en el simple lamento por la ausencia del otro, en la mera transmisión de informaciones, de detalles cotidianos, o, como diría Violi, en la pura inscripción



en el texto tanto de la “situación de enunciación” como de la “situación de recepción”<sup>54</sup>, tan intensa y ostensible en las cartas de amor. De alguna manera intuye en ellas, sospecho, un “más” no manifiesto (no explícito) de discurso, un “excedente” de sentido. Sólo que lo da a entender de una manera indirecta, bajo la forma de una suerte de acertijo de clave familiar (de conexión entre abuela y nieta). Le dice a Favre, al final de una larga carta (llena por lo demás de frases de entonación oscura, con un significado no dicho, de lectura remitida a un código más bien secreto, de complicidad con el destinatario, o, también, un código que juega con su propio cierre) escrita desde París: “Guarda mis cartas chino. Van a servir después, cuando la Titina quiera conocer los secretos de su abuela”. Y agrega, reforzando la línea de sentido subterráneo, de doble pliegue: “Porque en este mundo ni los muertos están tranquilos”<sup>55</sup>.

Qué duda cabe: hubiese sido de gran importancia, para los fines de una lectura tal vez más diversa, o más ampliamente documentada, conocer todas las cartas de amor dirigidas a Gilbert Favre. Pero las publicadas son suficientes, en cualquier caso, para basar inferencias críticas decisivas. Por lo pronto, la escritura de las dieciocho que conocemos contiene signos inencontrables en otros textos autobiográficos de Violeta, capaces por sí mismos de fundar una lectura iluminadora de algunos aspectos principales de toda su producción artística (música, poesía, pintura, cerámica, escultura, tejidos), y de las relaciones entre su producción y su vida misma. Por otra parte, y en otra dimensión de las cartas, ahora la de su estilo, hay un rasgo de fácil percepción si se las compara con un conocido libro de Violeta, *Décimas*,

<sup>54</sup> Véase, supra, mi ensayo sobre Gabriela Mistral, p. 24 y s., y nota 40.

<sup>55</sup> Isabel Parra, op. cit., p. 98.

ambos, las cartas y este libro, portadores de discursos testimoniales. Aun cuando el género discursivo de sus *Décimas* es desde luego la autobiografía<sup>56</sup>, se trata de una autobiografía escrita en versos, cuestión de significación no menor: en ellas las figuras del lenguaje marcadas estéticamente (con un “más” discursivo, con un “excedente” de sentido) están sometidas a regulaciones y controles internos muy estrictos, que no existen, o mejor dicho, no del mismo modo, en estas cartas de amor, donde esas mismas figuras se dan en el contexto de una libertad de lenguaje sorprendente, de un registro de habla dominado por la soltura coloquial de la sintaxis y el léxico. Una soltura que incluso barre (en un gesto humorísticamente transgresor) con algunas convenciones de las despedidas en esta clase de cartas. En la misma carta citada anteriormente se despide en estos términos: “Te abraza y besa tu huevona”. El “tu huevona”, al mismo tiempo que pone al descubierto las connotaciones de previsibilidad (en cuanto a la fórmula verbal y a su lugar de aparición, incluyendo las de una cierta cursilería) de una frase como “Te abraza y besa”, las derriba sin remilgos y de un golpe.

Definitivamente, no conozco ningún otro texto de Violeta, aparte de estas cartas de amor, donde ella desarrolle, con la misma espontaneidad y lucidez, con el mismo rigor, también el mismo abanico de líneas temáticas, insistentes en su retorno algunas de ellas (las de significación más compleja y ramificada) a lo largo del discurso epistolar, que abren su biografía a una comprensión desde un ángulo inesperado, y en cuyo contenido es posible advertir, implícitos, o

---

<sup>56</sup> Para las diferencias entre discursos testimoniales y género discursivo, ver mi ensayo “Género y discurso: el problema del testimonio”. En Leonidas Morales T., *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, pp. 17-33.



dichos de manera figurada, los condicionantes históricos y biográficos más entrañables de su producción artística. Ni conozco tampoco otros textos suyos que ofrezcan la misma riqueza de indicios discursivos (bajo la forma de figuras o de efectos) desplegados en el plano de la enunciación y portadores de un sentido congruente con el de aquellas líneas temáticas. Justamente, una de esas líneas temáticas, desarrolladas en el plano de los enunciados, y uno de estos indicios desplegados en el plano de la enunciación, ambos, a mi modo de ver, excepcionalmente dotados para generar y hacer posible lecturas críticas no minimalistas sino esenciales, serán, en adelante, el objeto central de mi reflexión en torno a estas cartas de amor de Violeta Parra.

Comienzo con el indicio, y con una observación acerca de su distribución. El indicio al que me refiero no restringe su localización a tal o cual carta: reaparece una y otra vez, siempre sugiriendo un “más” de sentido. Al comienzo tal vez el lector lo capte como un efecto general, de atmósfera, indisolublemente ligado desde luego a la enunciación, es decir, en este caso, al acto mismo de la producción de escritura. Pero aguzando la atención, pronto se descubre, primero, la forma discursiva que lo instala, y luego, la identidad subyacente del mismo. Básicamente, la forma consiste en la supresión o ausencia de digresiones, explicaciones, comentarios o desarrollos más o menos sostenidos en torno a un mismo tema, reemplazándolos por una simple y rápida cadena de enunciados, breves generalmente, de fuerte autonomía sintáctica, que en su sucesión producen un efecto rítmico de gran dinamismo, ubicuo y persistente. Véase este ejemplo: “Llegó la hora mi lindo. No dejarla pasar, sacarle el jugo, yo me encargo de todo, hay que apurarse. Hay que volar. Por el momento, que vaya Chabelita a cobrar a Odeón. El dinero es sagrado para los pasajes. Solamente para los



pasajes. Ellos pueden viajar unos tres días antes del recital. Tú tienes que venirte al tiro, porque yo no puedo más sin ti, quiero mirarte y hablarte y quererte”<sup>57</sup>. El contenido de los enunciados (de las frases) sin duda influye en la configuración de la dinámica del ritmo (“hay que apurarse”, “hay que volar”), pero al final es esa suerte de atolondramiento con que los enunciados brotan, esa precipitación con que se suceden, o sea, en el fondo un hecho de enunciación, lo que le imprime al ritmo su dinamismo.

La palabra “dinamismo” para caracterizar el efecto rítmico de la escritura de las cartas de amor de Violeta, es correcta, pero sólo como punto de partida de una definición. Por eso no se abandonan los límites de su campo semántico reemplazándola con palabras como “velocidad”, “rapidez”: funcionan como sinónimos. Empieza, en cambio, a vislumbrarse la verdadera identidad del efecto, y a abrirse el horizonte de los fenómenos con los que mantiene relaciones de solidaridad, si se lo define más bien con una frase, formada por palabras ya despojadas de la neutralidad descriptiva de la primera, y que apuntan, creo, en la verdadera dirección de su sentido, de su identidad: la frase *agitación ansiosa*. No es pues un mero dinamismo de superficie, ni tampoco inocente. Cuando irrumpe y se apodera del tono de la enunciación, el lector atento lo percibe como un ritmo con ecos de subterráneo, imposibles no detectar, que le habla de urgencias, del desacomodo, o la inquietud, de la emotividad de un sujeto, y, al mismo tiempo, de tensiones, de fuerzas interiores de signos contrarios en una relación de roce profundo. Una de estas fuerzas en pugna representa un dominio originario y condicionante. En las cartas suele aparecer una palabra que

---

<sup>57</sup> Isabel Parra, op. cit., p. 79.

se refiere a él con gran propiedad: es el dominio de lo “oscuro”. La agitación del ritmo lo supone, lo incluye en su raíz. Es lo oscuro entendido como un dominio propiciador de presentimientos, de fatalidades, de amenazas demasiado graves que siempre han estado por asaltar y desbaratar el mundo interior del sujeto, pero que, gracias a otras fuerzas, disponibles para enfrentar ese dominio, la amenaza de lo oscuro, sin desaparecer, se ha mantenido en un estado de inminencia, de umbral, postergando así su desenlace. Desde su profundidad, lo oscuro participa protagónicamente en la contaminación del ritmo de la enunciación, en su agitación ansiosa, en sus connotaciones de ominosidad<sup>58</sup>.

Pero estoy hablando de cartas de amor. En otras palabras: es un sujeto enamorado el que en ellas le imprime a su enunciación ese efecto rítmico definido como agitación ansiosa. A la luz del contexto de estas cartas, el amor para nada es ajeno a lo que la agitación del ritmo deja entrever, o traslucir. Precisamente, es el amor, es decir, la concordia temporal que trae consigo, la comunión transitoria que instala, la reunión momentánea del sujeto consigo mismo en el diálogo de cuerpos y sentimientos con el otro, lo que aleja el cerco ominoso de lo oscuro y asegura su distancia necesaria, postergando (como en Kafka, pero en otro escenario) los desastres y prolongando el estado de inminencia. Si lo ominoso como inminencia puede ponerse en una misma línea de sentido con lo oscuro, el amor es un disparadero de luz, de chispas crepitantes de vida. En resumen, el amor es “salvador”. De ahí la intensidad, y la insistencia, con que Violeta acusa la no presencia del otro (del amado), la intemperie

---

<sup>58</sup> Joan Corominas le da a ominoso el significado de “mal agüero”, conectado con la idea de “presagio”. En su *Diccionario Crítico Etimológico*. Vol. III. Madrid, Editorial Gredos, 1976 (3ª reimpresión), p. 560.



de su ausencia, y reclama ansiosa (ansiedad que, como se verá, llegará a investirse de resonancias trágicas) los dones salvadores de la presencia, siempre en el límite, justamente en el punto anterior al quiebre o al derrumbe. Pero se abre un horizonte iluminador mucho más vasto, proyectado más allá de la intimidad enamorada del sujeto, tan pronto se advierte que el sentido de salvación que tiene para el sujeto el amor en relación con ese trasfondo ominoso, es el mismo sentido que tiene toda la producción artística de Violeta. De modo que escribir, tejer, pintar, esculpir, componer, modelar greda son también, cada una según la lógica estética particular que las rige, otras tantas formas de salvación.

He hablado de lo luminoso como el lugar donde el amor de Violeta (más toda su producción artística) reconoce domicilio, opuesto a lo oscuro como el lugar donde radica la inminencia de lo ominoso, de su amenaza, cuyo desborde lo luminoso controla y posterga. Antes de continuar, una observación indispensable: no cabe pensar, aquí, lo luminoso y lo oscuro como dos reductos, si bien opuestos, internamente independientes uno del otro, autónomos en sus contenidos. Nada de lo dicho hasta ahora permitiría una conclusión semejante. Hay más bien entre ellos relaciones de implicación y suposición. O mejor: relaciones donde lo oscuro (lo ominoso) condiciona la especificidad de lo luminoso en cuanto a su función biográfica (el amor), o el sentido particular de la producción artística de Violeta como visión, como configuración de un estado de cosas, o de un estado de mundo. A su vez, es este modo de relación, de tensa implicación originaria, lo que condiciona la agitación ansiosa del ritmo de la enunciación.

Al margen ya de su incidencia en el ritmo, la misma oposición oscuro-luminoso, es decir, lo que ella, como sentido, pone en juego, puede reformularse mediante otra polaridad,



otra pareja de términos igualmente confrontados. Esta última pareja no invalida a la primera, pero replantea su significado con una riqueza de aspectos mucho mayor, y también con un poder de concreción mucho más fuerte desde el punto de vista de la materialidad del significante. La pareja de términos que con estas ventajas sustituye a la de luminoso-oscuro, es la dupla formada por la palabra “frío”, de aparición frecuente en el texto de las cartas, y la palabra opuesta, “calor”, de menor frecuencia en su aparición, pero siempre postulada cada vez que leemos la palabra “frío”. Una lectura apresurada de las cartas podría atribuirle a cada una de estas dos palabras un significado térmico, es decir, el mero registro de sensaciones físicas remisibles a circunstancias climáticas externas con efecto en las temperaturas. Ni siquiera es necesaria una capacidad de percibir excepcionalmente dotada para demostrar que una lectura tal empobrece de manera gratuita el texto al restarlo a significados más sutiles que él viabiliza con naturalidad, sin forzamientos. Las dos palabras, por los contextos donde se dan, e incluso por algún comentario de la misma Violeta en alguna de sus cartas, no demoran en hacer manifiesta su identidad retórica de metáforas. Si bien están en la misma línea de sentido en que se sitúa la oposición oscuro-luminoso, estas dos palabras, “frío” y “calor”, por el relieve semántico particularmente marcado con que aparecen en el texto epistolar, son la mejor vía para entrar en las cuestiones de fondo que, en mi lectura, están aquí en juego detrás de todas estas relaciones de oposición polar.

Son varias las cartas donde se actualiza la oposición frío-calor. En una de ellas, fechada un lunes 4 de agosto de 1961, es posible advertir incluso el tránsito desde “frío” como palabra de denotación puramente térmica, a “frío” como palabra cuyo significado sugerido comienza ya a investirla de

una identidad de metáfora. Escribe: “Tengo frío; son las nueve de la mañana. Todas las mañanas tiemblo de frío. Cayó nieve y no hay sol”. Hasta ahí, la descripción registra sensaciones corporales que corresponden a un estado climático posible en una ciudad como Santiago y en un mes como el de agosto, de fines de invierno. Pero a continuación agrega: “el frío penetra en mis huesos y en mi alma. Me falta mi Gilbertito”. Claramente se produce un cambio en el sentido atribuido a las palabras. El frío ya no es una mera sensación que afecta al cuerpo: ahora también es un frío que penetra el “alma”. Pero en la cita, la palabra “frío” parece sólo una metáfora de la ausencia del hombre que ama: “Me falta mi Gilbertito”, dice. Sin embargo, y sin desmentir este primer pliegue del significado, la metáfora se abre rápidamente, en su significado, a otros aspectos, menos previsibles, también más inquietantes. En la misma página, agrega: “Pronto salgo a la calle más sola que nunca y volveré con más frío y más triste. Así he vivido años, fría muy fría y sola”<sup>59</sup>. Ahora la metáfora del “frío” se da también asociada a una tristeza y a una soledad de muchos años, que el amor de Favre, si bien conjura o mitiga, no agota ni delimita establemente sus fronteras. Esta relación entre frío y calor, es decir, entre la tristeza y la soledad que el amor disipa con su presencia, alcanza, en la misma carta que he estado citando, un momento de intensidad máxima que introduce el horizonte de la muerte: “Estar separados es como estar muertos. Un día me canso y salgo a vivir. He estado muerta años de años”<sup>60</sup>.

Así ocurre con frecuencia en estas cartas de Violeta: cuando la ausencia del hombre que ama, la del calor de su

<sup>59</sup> La ausencia de puntuación entre “fría” y “muy fría” corresponde al texto de la edición de Isabel Parra.

<sup>60</sup> Isabel Parra, op. cit., p. 73.



amor balsámico, extrema el sentimiento de su lejanía y deja abrirse su vacío con una fuerza mayor, inusual, entonces el frío invade sin atenuantes el territorio interior del sujeto y lo puebla con los signos de la muerte: “Estar separados es como estar muertos”, y con la evidencia de que la ausencia del calor del amor sólo hace visible lo que ha estado ahí desde siempre, o desde mucho: “He estado muerta años de años”. Yo diría que cuando la palabra “frío” termina significando muerte, o mejor, inminencias de muerte, presentimientos de muerte, es cuando lleva hasta el límite su significado como metáfora, y también hasta el límite la capacidad de la ausencia del calor del amor de precipitarlo.

En esta línea de sentido, dentro del orden de la escritura epistolar de Violeta, es particularmente reveladora una carta escrita en París en 1964. De todas, quizás sea la de entonación más patética. Con un lenguaje ensombrecido y entrecortado, nos deja percibir a un sujeto crispado por la impotencia y cercado por el silencio invasor del frío de la muerte. Le escribe a Gilbert Favre en un momento de soledad y de tristeza aplastantes: “Te digo que estoy triste. Te digo que estoy sola. Te digo que estoy muerta. Necesito un ataúd y un discurso ridículo”. Un estado existencial semejante lo alimenta, o lo produce como efecto, su percepción interior de que el que hombre que ama, el que genera el calor salvador, ese al que desde el comienzo ha llamado cariñosamente “Chino” o “Chinito”, no la escucha, es sordo a la urgencia de su llamado: “Tengo un hombre fantasma. ¿Cuándo tendré un compañero a mi lado? Parece que los chinitos no se han hecho para mí. Parece que no estoy en este mundo porque siempre me encuentro volando muy sola. El dolor que tenga, tengo que tragarlo como si fuera una bestia de la selva. No tengo con quién hablar. Toda mi vida fue muy sola



por eso me he metido en tanto camino<sup>61</sup>. Muchas espinas. Muy oscuro. Muy seco todo y muy salado. ¿Quién eres tú? ¿Por qué te llamo tanto? ¿Y por qué tú no escuchas si grito muy fuerte? ¿A quién tendré que llamar entonces?” Al lado de las palabras que subrayan el cierre absoluto del sujeto en torno a su soledad (“como si fuera una bestia de la selva”), el fracaso del diálogo y la caída en una radical incomunicación, están aquellas otras que, dentro del cierre y la incomunicación, nombran, figuradamente, la muerte y su proximidad: “muchas espinas”, “muy oscuro”, “muy seco”, “muy salado”. Y en la misma carta, lo que designa la palabra “frío”, que se vuelve explícita como metáfora de muerte, se le impone al lector de un modo conmovedor: “pero el Chinito no escucha mi voz, ni entiende cuando le digo que tengo mucho frío. Así es la muerte, mucho frío, adentro y afuera”<sup>62</sup>.

¿Qué sentimiento de muerte es éste, cuyo signo metafórico es la palabra “frío”, reincidente en el tiempo, sólo vencido transitoriamente por el calor del amor (y por el calor de la creación artística), pero que de pronto reingresa con tal intensidad y densidad, turbadoras ambas, adhiriéndose a las palabras como un musgo oscuro, pesado, desbaratando todas las estrategias que parecían controlarlo y precipitando al sujeto en un estado de desesperación extrema, silenciosa, hacia adentro, como todas las experiencias existenciales de los límites absolutos, dominadas por la conciencia de lo fatal, de lo inevitable? ¿De dónde viene un sentimiento semejante en Violeta Parra, que en sus cartas de amor toma cuerpo de un modo excepcionalmente privilegiado, que condiciona, como expectativa, no sólo la función del amor,

<sup>61</sup> No hay en la edición de Isabel Parra ninguna puntuación entre “sola” y “por eso”.

<sup>62</sup> Isabel Parra, op. cit., p. 124.

sino además, como creo, el sentido originario de toda su producción artística? Diversas lecturas pueden intentarse de la expresión de este sentimiento, entre ellas desde luego una sostenida por los conceptos del psicoanálisis, u otra anclada en las teorías del feminismo contemporáneo. No seguiré sin embargo ninguna de estas dos direcciones, aun cuando parezcan en principio productivas. Me interesa una muy distinta: situar más bien el problema, para su comprensión, en un marco de coordenadas ligadas al mismo tiempo a la historia cultural del Chile moderno y a la propia biografía de Violeta. Algunas ideas de mi argumentación ya fueron desarrolladas en otro ensayo mío dedicado también a Violeta<sup>63</sup>.

Se sabe muy bien: todo el arte de Violeta, tanto desde el punto de vista de sus materiales (lana, arpillera, alambre, greda), de sus formas poéticas básicas (estructuras estróficas, rítmicas), como de los instrumentos del canto, remite a la cultura tradicional chilena (de la misma clase de todas las demás culturas tradicionales latinoamericanas), de transmisión oral y distribución o circulación eminentemente campesina. Sin embargo no es, el de Violeta, exactamente un arte "folclórico". Se origina desde el folclor, pero para ser, finalmente, recepcionado por un público urbano de cultura moderna (cualquiera sea la complejidad de ésta o el grado de autoconciencia de la misma en cada uno de sus portadores). Los vínculos con la cultura tradicional chilena, en el caso específico del arte de Violeta, no se establecen desde afuera de esa cultura, a través de un acto de simpatía o de simple identificación estética: son, por el contrario, vínculos generados desde su interior mismo, dentro de un proceso que terminará hablando de quebrantos, duelos y clausuras.

---

<sup>63</sup> Véase "Violeta Parra: la génesis de su arte". En mi libro *Figuras literarias, rupturas culturales*. Santiago, Pehuén Editores, 1993, pp. 125-144.



Durante la infancia hasta la adolescencia, Violeta educa su gusto estético, forma su conciencia ética y social en un medio cultural, familiar y regional (la zona de Chillán en las décadas del 10 y del 20 del siglo pasado), marcado todavía en alto grado por una fuerte presencia modeladora de la cultura tradicional chilena. La madre, una campesina (el padre era un profesor de música de escuelas de enseñanza básica), fue, en este sentido, una fuente y un referente fundamentales. El traslado a Santiago de Violeta (por iniciativa de Nicanor Parra, su hermano), en la década del 30, da comienzo a un proceso que la conducirá lentamente a tomar conciencia de que la cultura tradicional de donde provenía, y a la que se mantenía unida, tenía ya su horizonte histórico clausurado por la expansión del “modernismo”. A comienzos de la década del 50, cuando inicia sus viajes de recopilación del canto a lo largo de todo el país, “desenterrando” folclor, como ella decía, llega a una conclusión, para ella, sin duda, desastrosa: “La tradición es casi ya un cadáver. Es triste...”<sup>64</sup>.

Pero el proceso no disuelve jamás en Violeta su identificación con el alma de esa cultura, esa identificación destacada, y celebrada, por el novelista peruano José María Arguedas<sup>65</sup> (cuya relación con la cultura indígena de su país presenta, por lo demás, similitudes notables). Al revés: refuerza en ella el proyecto de transmitir sus valores a un público moderno, mediante la recopilación y la retransmisión de sus productos artísticos (el canto en primer lugar), pero también, y sobre todo, mediante la invención (creación) de las formas artísticas capaces de producir una “verdad” que contenga, como a su fundamento, el espíritu de esa cultura. El nuevo público necesita esta verdad creada, dice en la

<sup>64</sup> Citado por Isabel Parra, op. cit., p. 45.

<sup>65</sup> Isabel Parra lo cita en su libro, p. 39.



primera carta enviada a Favre desde Buenos Aires, en 1961, “porque el mundo tiene pena y está más confuso que yo misma”. Pero el suyo es un proyecto que no puede desarrollarse sin que las formas artísticas productoras de esta verdad se impregnen de soterrados tonos funerarios, necesarios e inevitables por lo demás, que surgen del hecho histórico constatado por ella misma: que la tradición, como fuente de los valores que alimentan la verdad artística, tiene su horizonte clausurado y se ha convertido en “casi ya un cadáver”. Por eso la “tristeza” no puede ser desalojada de las formas artísticas: “Mis trabajos son una verdad simple y alegre dentro de la tristeza que hay en cada uno de ellos”. Y agrega, convencida de la universalidad de su verdad: “Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano, y cantarle y trinarle con las alitas abiertas, cerca muy cerca de su alma”<sup>66</sup>.

“La tradición es casi ya un cadáver”, reconocía, en un gesto emotivo de entonación declinante. En otras palabras, y traduciendo el verdadero significado de la frase: la tradición, como tal, no tiene futuro. Ahora bien, identificada de un modo tan absoluto con esa tradición, y entregada de manera igualmente absorbente a la realización del proyecto de transmitir, recreándola, su verdad artística, la vida cotidiana de Violeta, el trasfondo donde se inscriben las condiciones biográficas de producción de su arte, no podía ser sino un ámbito poblado de signos de consumación, de clausura y cierre, esos que la escritura de sus cartas de amor, como en ningún otro texto suyo, contiene y articula con una fuerza inusitada, y cuyo significado de muerte es justamente el que metaforiza la palabra “frío”. Puedo entonces describir ahora

---

<sup>66</sup> Isabel Parra, op. cit., p. 77. La ausencia de puntuación entre “cerca” y “muy cerca”, aparece así en el texto de la carta reproducida en este libro.

el punto al que arriba necesariamente la lógica de mi lectura de estas cartas. Partí llamando la atención sobre la agitación ansiosa del ritmo de la enunciación, cuyo origen remitía a la tensión permanente entre fuerzas contrarias, aunque recíprocamente implicadas en su sentido, que, en un primer paso de la lectura, representé mediante la oposición oscuro-luminoso, dándole a los oscuro un sentido veladamente ominoso, para concluir llevando esa oposición a una reformulación más concreta, más material: la oposición frío-calor. Y han quedado expuestos, espero, el sentido de este calor, que es el calor del amor, pero también el calor de un arte, y, a la vez, aquello que condiciona la función del amor y la verdad de ese arte: el “frío” que metaforiza la muerte en los términos planteados, es decir, la muerte como horizonte biográfico y a la vez como horizonte histórico.

#### IV. EL NO LUGAR COMO LUGAR DE ENUNCIACIÓN

En los ensayos anteriores, he examinado tres epistolarios de mujeres chilenas enamoradas. Vuelvo a nombrarlos: *Cartas de una mujer apasionada*, de Carmen Arriagada, *Cartas de amor*, de Gabriela Mistral, y las dieciocho cartas de Violeta Parra publicadas por su hija Isabel. ¿Los destinatarios? Vuelvo también a identificados: el pintor alemán (en viaje por América del Sur) Mauricio Rugendas, el poeta chileno modernista Manuel Magallanes y el músico suizo Gilbert Favre (como Rugendas, también un viajero movido por intereses culturales: la seducción del “otro”, de América), respectivamente. Aun cuando quienes escriben estas cartas de amor son todas mujeres intelectuales de primer nivel, cada una representa modos diferenciados de inserción en la cultura nacional: el pensamiento crítico, en Carmen, la poesía, en Gabriela y Violeta, y en Violeta, además, el arte (canto, tejido, pintura, cerámica, escultura). Ahora bien, a pesar de que escriben sus cartas en distintos momentos de la historia del país (décadas del 30, 40 y 50 del siglo XIX Carmen Arriagada, décadas del 10, 20 y 30 del siglo XX Gabriela Mistral, y década del 60 del siglo XX Violeta Parra), es posible identificar en sus epistolarios un par de puntos de cruce y configuración de significados, alrededor de los cuales toman cuerpo, desde este punto de vista, determinadas coincidencias y se generan, por lo tanto, determinadas continuidades entre uno y otro. Esos puntos, que por ahora sólo formulo, quiero decir, sin todavía ninguna especificación, son: el sujeto (tanto el sujeto de la enunciación como el sujeto del enunciado, en la medida en que sean el mismo) y el momento cultural al



que la particular figura con que se nos presenta ese sujeto aparece asociada. En las páginas siguientes me detendré en estos dos puntos, sujeto y momento cultural, para describir las coincidencias y continuidades previstas y anunciadas, producidas, por otra parte, dentro de escrituras muy distintas entre sí.

Pero hay una cuestión previa, y no de menor importancia, que afecta al estatuto de géneros como la carta. La escritura de los tres epistolarios examinados no sólo permite plantearla: aporta, al mismo tiempo, los elementos suficientes para redefinir una postura crítica frente a ella. En términos generales, esta cuestión estatutaria tiene que ver con la propiedad, o arbitrariedad, de la separación usual entre géneros discursivos “literarios” y “no literarios”. O mejor: la propiedad, o arbitrariedad, de las funciones estéticas (asociadas a un saber del hombre y del mundo deducible de unos determinados órdenes de lenguaje) atribuidas, “en exclusiva”, a los llamados géneros literarios de ficción (los géneros de la poesía, los del drama, los de la narración), negándoselas, implícita o explícitamente (o restringiendo su intervención a aspectos más bien “retóricos”, de mera forma o de simple ejecución verbal), a los géneros discursivos no fictivos, o géneros referenciales (para mí, una designación preferible), como la carta justamente, o el diario íntimo. Comprometiendo, en grados diversos, a la vez a la enunciación y al enunciado como niveles de configuración del significado, el análisis de los tres epistolarios nos los revelan como espacios de escritura de fuerte densidad semántica, recorridos por redes de connotaciones de una riqueza que muchos textos “literarios” envidiarían, y a cuyo sentido se accede mediante los mismos instrumentos (conceptuales y técnicos) utilizados por la crítica literaria. De manera que resulta abusivo, por decir lo menos, la reducción practicada de los

epistolarios (sobre todo por los historiadores, y algunos críticos de vocación positivista desfasada) a depósitos de “información”, es decir, a “documentos” cargados, o lastrados, con un valor subsidiario, o servicial con respecto a la crítica de los textos considerados literariamente canónicos o paradigmáticos. Estos tres epistolarios contienen recursos expresivos de sobra para imponerse al lector por sí mismos, como escritura, como formas marcadas por una clara dimensión estética en la configuración verbal, con su propio peso y gravitación en el proceso de la significación, que no necesitan de legitimaciones exógenas.

En cuanto epistolarios constituidos por cartas de amor, no podían sino dejar al descubierto, una vez más, la complicidad de la carta como género con las secretas maniobras de una subjetividad (femenina en este caso) elaboradora de representaciones del objeto ausente de su deseo erótico. En otras palabras: el carácter particularmente propicio de la estructura de este género (es decir, de sus propiedades) para la comunicación entre dos enamorados ausentes uno del otro. Ya lo he dicho en otra ocasión<sup>67</sup>: la elección del género, para el que escribe, es una decisión que se sitúa en el nivel de la enunciación. Quien enuncia (escribe, en este caso) desde el interior de la institución de los discursos, no lo hace nunca emitiendo un discurso abierto, sin límites ni fronteras, sin marcas definitorias de su clase, sino profiriendo uno que de inmediato hace visible su identidad como clase de discurso, una identidad desde luego elegida, entre una serie de opciones, por el sujeto emisor. Pero la elección de la carta por parte de dos enamorados ausentes (hablo de enamorados aún “modernos”, habitantes todavía de los últimos restos del

---

<sup>67</sup> Supra, el ensayo sobre Carmen Arriagada, p. 5 y s.



mundo de la “seducción”, anteriores a su depredación por las insidiosas estrategias posmodernas del “porno-estéreo”, en la terminología de Jean Baudrillard<sup>68</sup>, o por las tecnologías planas y banalizadoras del e-mail) es una elección distinta a todas las demás: está regida por una intensificación del principio de semejanza.

Toda carta supone la ausencia del destinatario. Pero en todas, menos en las de amor, la ausencia no pasa de ser sino un mero dato de la realidad, el registro de una peripecia más dentro de una variedad previsible de “acontecimientos” de la experiencia cotidiana, que hace de la elección de este género como medio de comunicación (supletoria o alternativa), un acto de naturaleza más bien rutinaria. En otras palabras: la ausencia, generalmente, no se transforma en un polo generador, por ejemplo, de tensiones o expectativas fuera de lo común en el emisor, y si éstas se producen, su intensidad suele ser baja y controlada, exceptuando casos muy puntuales, y también previsibles (muertes, accidentes, por ejemplo). La ausencia en la carta de amor, en cambio, activa, con una fuerza desacostumbrada, y de un modo sistemático, el *deseo* (cualesquiera sean sus componentes concretos, sus modalidades y tonalidades) de la presencia del otro, del cuerpo del otro como cuerpo sexuado, que se manifiesta, no sólo en lo que se dice, en el contenido de los enunciados como comentarios explícitos en torno a la ausencia, sino también (y a veces de manera principal) en la enunciación, adoptando aquí formas múltiples, siempre indirectas, es decir, no perceptibles de inmediato, que permiten, a veces, lecturas críticas imprevisibles por su productividad. En los tres epistolarios antes estudiados, el deseo del otro se despliega en

---

<sup>68</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*. Traducción del francés: Elena Benarroch. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994 (6ª ed.).



figuras diversas y complejas, siempre seductoras para el lector desde un punto de vista biográfico con implicaciones estéticas, culturales, históricas.

Me propongo, en las páginas siguientes, comenzar deteniéndome, justamente, en una de estas figuras, la misma, desde el punto de vista de su diseño general (de su estructura básica o fundamental), en los tres epistolarios, pero con variantes, con modulaciones específicas distintas en cada caso, y a cuya producción contribuyen variados dispositivos discursivos, adscritos tanto al plano de la enunciación como al del enunciado, planos con intervención puntual diversa en la producción de esa figura en cada uno de los epistolarios. Por supuesto, no voy a reandar de nuevo los caminos del análisis crítico ya abiertos, y recorridos, en los ensayos dedicados a estos epistolarios. Sólo me interesa aquí examinar una determinada franja del horizonte de conclusiones posibles a partir del análisis hecho de estas cartas de amor: primero, identificar y describir, como inferencia y denominador común de los tres epistolarios, la figura a la que me referí, que es la figura de un sujeto femenino concreto, y, luego, explorar algunos aspectos de su sentido a la luz del modo en que ella se inserta, como inserción biográfica, en un determinado momento de la historia cultural moderna de Chile.

¿De qué figura se trata? No podría intentarse una respuesta sin decir el lugar donde la figura se asienta y desde donde se despliega: ese lugar es el *lugar de enunciación*. No estoy pensando, es obvio, en el lugar físico, externo, geográfico, desde donde Carmen Arriagada, Gabriela Mistral y Violeta Parra escriben sus cartas de amor. El lugar de enunciación, aquí, es un espacio interior, de índole cultural, psicológica, ideológica. Es ahí, en ese lugar, donde al enunciar (escribir) y al mismo tiempo enunciarse

(inscribiéndose en el texto)<sup>69</sup>, el sujeto define su identidad, y al hacerlo, se abre el horizonte de la figura que, a mi parecer, mejor traduce esa identidad. Es la figura de un sujeto que escribe desde un lugar de enunciación que, en verdad, es un *no lugar*. O también: un sujeto que escribe desde un *fuera de lugar*. Se entiende mejor el sentido de lo que estoy afirmando si digo que el lugar de enunciación, en los tres epistolarios, es un lugar cuyas características convierten al sujeto que lo habita en un *exiliado*. Al escribir, y por distintas vías, conscientes o no, enuncia su exilio y se enuncia como un exiliado.

Podría decirse que, tratándose de cartas de amor, todo enamorado que escribe lo hace desde la ausencia, desde un fuera de lugar por lo tanto, deseando el regreso, la reinstalación de la presencia del otro, del objeto del deseo amoroso. Pero en los tres casos esta ausencia, sin dejar de ser la ausencia del amado, va precipitando, haciendo visibles los signos de otra ausencia, encadenada a la primera, una más de fondo, con una existencia anterior (y posterior en principio) a la ausencia del amado, pero que ésta activa y de la que bien podría considerarse su réplica, su doble, o mejor aún: su metáfora. Es en esa ausencia como sustrato biográfico en la que pienso precisamente cuando digo que en estas cartas de amor se está frente a un sujeto que escribe desde un no lugar como un fuera de lugar. Es posible, sin duda, asociar a este sujeto femenino que escribe desde un no lugar con el tema del exilio introducido por la literatura moderna prácticamente desde sus comienzos mismos. Desde luego, Don Quijote es ya un exiliado en el mundo, y su locura no consiste en otra

---

<sup>69</sup> Sobre el concepto de enunciación, básicamente el acuñado por Émile Benveniste, remito a las citas y notas correspondientes de mi ensayo, el II, dedicado a Gabriela Mistral.



cosa que en no poder darse cuenta de que lo es, es decir, en habitar el presente como si éste fuese el mundo de las novelas de caballerías. Pero al final lo importante, en todos los casos, incluyendo el de los epistolarios de Carmen, de Gabriela y de Violeta, es examinar el sentido específico del exilio en cada uno, su contexto y sus implicaciones históricas.

Si el lugar de enunciación del sujeto en los tres epistolarios es el mismo, un no lugar, un lugar de ausencia, el lugar del que el sujeto se encuentra fuera, exiliado, difiere en cambio en cada caso. En Carmen Arriagada el objeto ausente del deseo (un imaginario construido con materiales que provienen sobre todo de lecturas, que fueron vastas) es un orden social, político y cultural *moderno*, donde las rutinas de la vida cotidiana estén sometidas a las pautas de la superioridad ética y no a las del interés mezquino, a las de la inteligencia, la sensibilidad, los valores estéticos, conciliadas, estas pautas, con la libertad, y donde la mujer no sea una voz borrosa y de trasfondo, más cerca del decorado que del protagonismo, sino un interlocutor con plenos derechos dentro del diálogo social, político y cultural, público y privado. Un orden tal debería crear las condiciones para la producción de un *otro* masculino, con cuyo diálogo (erótico o no) el sujeto femenino se abriría al verdadero horizonte de sus posibilidades, sin frenos, sin restricciones o interferencias limitantes. Pero este orden, que para Carmen lo representa su amado, precisamente un extranjero (alguien que viene de “otro” mundo), el pintor alemán Mauricio Rugendas (lo que le da al orden deseado una connotación europea, como también lo eran sus lecturas), no existe, no es el de su vida cotidiana real. Ella, en las décadas del 30, 40 y 50 del siglo XIX, cuando escribe sus cartas, habita un país concreto, Chile, y dentro de él un pequeño espacio urbano, provinciano además, el de la ciudad de Talca, ambas expresiones de un mundo



en transición, regido todavía por pesadas y aplastantes (para una sensibilidad estética como la suya, educada en la expectativa de la gracia del gesto corporal e intelectual) rutinas de origen colonial, donde lo moderno, en la dirección de sentido apuntada por el deseo, era sólo un conjunto disperso de azarosas promesas: algunos relumbres transitorios, algunas señales que no acababan de colonizar el espacio de la vida cotidiana, quedando así relegado como objeto ausente del deseo, y condenando al sujeto a ser alguien que enuncia, y se enuncia, desde un no lugar, o un fuera de lugar.

Desde el momento en que escribe sus cartas Carmen Arriagada hasta cuando Gabriela Mistral escribe las suyas, décadas del 10, 20 y 30 del siglo XX, los procesos modernizadores han terminado por quebrar la hegemonía del orden colonial. Los historiadores, Francisco Encina, por ejemplo, hablan de las primeras décadas del siglo XX como del momento de una crisis, justamente en este sentido, el del viejo orden colonial rebasado, como orden rector, por el nuevo orden moderno y burgués<sup>70</sup>, lo cual no significa que el antiguo haya desaparecido, sino que su horizonte histórico se ha clausurado, más allá del tiempo de duración de sus restos. A nivel de vida cotidiana y de sus vivencias, una crisis semejante no puede haber dejado de tener consecuencias para el sujeto y su sentimiento de sí. Justamente, la biografía de Gabriela Mistral transita, en los años de infancia y adolescencia, por un mundo familiar y cultural de pequeña comunidad ligado al orden tradicional y colonial. Un mundo, el

---

<sup>70</sup> Aun cuando es el libro de Francisco Antonio Encina, *Nuestra inferioridad económica* (1911), el más notorio, son muchísimos, y dispares, los registros de la crisis. Cristián Gazmuri ha publicado una antología de estos registros: *Testimonios de una crisis. Chile: 1900-1925*. Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas. Santiago, Editorial Universitaria, 1979.

evocado por Gabriela, eminentemente ético. En toda su literatura (poesía, artículos, correspondencia) es posible siempre encontrar formas verbales y gestos éticos que remiten a ese mundo cultural de pequeña comunidad, que si bien no desconoce la escritura (sobre todo bajo sus formas ejemplares, como la *Biblia*), transmite su saber mediante la oralidad.

Esa coyuntura biográfica de Gabriela Mistral, la de asistir a la percepción del ocaso de un orden social y de un mundo ético, del que se proviene, o al que se pertenecía, sin que el nuevo orden, el moderno y burgués, se haya transformado todavía, como vida cotidiana, en algo ya dado, en un presupuesto contextual de los avatares de la identidad del sujeto, tiene, en la literatura de ficción y en la referencial de la época, en Hispanoamérica, elaboraciones diversas. El epistolario de Gabriela, el de sus cartas de amor, ofrece una particularmente sugestiva, de estructura barroca e internamente tensionada por contradicciones sin solución que introducen un elemento de parálisis. A la luz de un conjunto de signos de sentido concordante diseminados en las cartas, y del momento histórico en que éstas fueron escritas, es posible sostener, como una hipótesis plausible, que la crisis de que antes hablaba encuentra en las cartas de amor de Gabriela un escenario de expresión aparentemente insospechado: el *cuerpo*. Sólo aparentemente. En efecto, y sobre todo tratándose de una mujer, los cambios de paradigmas culturales, éticos, estéticos, implican, entre otras cosas, cambios en la posición y percepción del cuerpo como cuerpo sexuado<sup>71</sup>. El mundo

<sup>71</sup> La mejor historia del cuerpo sexuado y de sus presupuestos epistemológicos, tal vez sea la de Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, en tres volúmenes (I, *La voluntad de saber*, traducido por Ulises Guinázú, II, *El uso de los placeres*, traducido por Martín Soler, y III, *La inquietud de sí*, traducido por Tomás Segovia). México, Siglo XXI Editores, 1989 (16ª ed.), 1990 (4ª ed.), 1987.



cultural y familiar de pequeña comunidad donde nació y creció Gabriela, estaba dominado por valores cristianos. Desde ellos, y para el destino del sujeto, el cuerpo aparecía en una posición alejada de todo “protagonismo” material, investido de funciones y atributos subordinados, más bien “serviciales”, frente a los privilegios otorgados al alma, o al espíritu. La hipótesis aquí aventurada dice que esta posición del cuerpo, tal como es inferible de la lectura de las cartas de Gabriela, históricamente ha perdido pie, base de sustentación, pero, por el carácter de coyuntura, de transición, de ese momento de crisis de las primeras décadas del siglo XX, tampoco existen todavía las condiciones para reformular, en términos de una nueva productividad, la posición del cuerpo. La consecuencia es que el cuerpo se convierte, en las cartas de amor de Gabriela, en fuente de discordia, en un espacio ambiguo, regido por el conflictivo. Y nada menos que en un sujeto que se enuncia como sujeto enamorado.

También este sujeto, al enunciarse, se enuncia desde un no lugar, desde un fuera de lugar. Pero el lugar del que está fuera, como otra exiliada, es distinto al de las cartas de Carmen Arriagada, y asimismo, como se verá, al de las cartas de Violeta Parra. Para empezar el objeto ausente del deseo, Manuel Magallanes (tal como ella lo imagina), es aquí, en las cartas de amor de Gabriela, el objeto de reiteradas operaciones discursivas (estrategias), inusuales en las cartas de amor, dirigidas a descorporizar, a desmaterializar al amado como cuerpo sexuado, reduciéndolo a una pura instancia decantada espiritualmente, convirtiendo así al amor en un sentimiento cercano al misticismo. Podría decirse entonces que en Gabriela el sujeto se enuncia desde un no lugar, fuera de otro lugar, donde ella instala el objeto de su deseo, un lugar al que aspira en una actitud similar, ya lo insinué, a la del místico. Pero esta constatación tiene graves consecuencias



para el presente desde el que se enuncia: como ella misma no puede evitar tener que enunciarse como un sujeto que no es (no puede ser) una pura cifra de abstracta espiritualidad, sino ante todo cuerpo, y cuerpo sexuado, éste, el cuerpo, se transforma, para el sujeto en el acto de su enunciación, en un lugar donde habita como un exiliado. Dicho de manera taxativa: el cuerpo sexuado es, en las cartas de amor de Gabriela Mistral, el lugar de un exilio.

Para un exiliado, desde luego nunca el lugar de exilio podría asumir la identidad de una “patria” (desde el instante mismo en que así fuera, el exilio concluye). Siempre habrá pues entre el exiliado y el lugar de exilio una relación de extrañamiento, áspera, erosiva. Lo que llama la atención en las cartas de Gabriela no es la existencia de esa relación, sino la forma que adopta: una forma agresiva inesperada, violenta incluso: proliferan en ellas justamente las condenaciones del cuerpo sexuado, su presentación como espacio de negatividad absoluta, como puerta de ingreso a una zona inferior, de animalidad. ¿No podría ser esta curiosa figura, casi enigmática, de un sujeto femenino exiliado en su propio cuerpo una metáfora, sorprendente, de esa coyuntura histórica, la de comienzos del siglo XX, cuando un viejo orden se rompe, perdiendo ya las condiciones de su “habitabilidad”, pero sin que aún haya desplegado el nuevo orden todos sus frentes, y por lo tanto también aún no visibles, dentro de él, los resquicios que permitirían el acceso a otras alternativas, a la imaginación de otras productividades del cuerpo, más libres tal vez?

Dos mujeres, dos sujetos femeninos, Carmen Arriagada y Gabriela Mistral, enunciándose desde un no lugar, desde un lugar de exilio. Una, exiliada en un país concreto, el Chile de la primera mitad del siglo XIX, que la agobia, la limita, la mutila, la aburre, la irrita y la empobrece, fuera del país

moderno deseado, lejos del amor que lo representa y encarna. La otra, exiliada en su propio cuerpo, al que habita con un sentimiento de vergüenza frente a sus funciones primarias, las sexuales, metáfora, este exilio, de un orden social (ético, cultural) con su horizonte histórico clausurado, lejos, fuera del amor deseado, pero un amor sin cuerpo sexuado, puramente espiritual, que en último término no es sino una sublimación<sup>72</sup>. Si en ambos casos la figura del exilio como lugar de enunciación de estos sujetos femeninos enamorados permite su articulación, asumiendo la condición de una metáfora, a muy específicos momentos de la historia cultural de Chile, ¿a qué momento cultural, a qué coyuntura histórica, habría que remitir los contenidos específicos, en su dimensión metafórica, de la figura del exilio en el último de los tres epistolarios de mujeres enamoradas aquí examinados, el de Violeta Parra?

El ensayo dedicado a su análisis hace evidente, a mi parecer, la presencia en las cartas de Violeta de un sujeto que se enuncia desde un ámbito oscuro y “frío”, frente al cual la luz y el “calor” del amor, a la vez los de la creación artística (amor y creación que se nutren de ellos, en su sentido originario y en su función biográfica) sólo pueden conjurar, neutralizar transitoriamente. Pero, al final, lo oscuro y el “frío” (lo que estos términos metaforizan), impondrán su fuerza, la fatalidad que cargan consigo como su significado, y ya ni el amor ni la creación artística serán antídotos

---

<sup>72</sup> De los tres epistolarios amorosos aquí estudiados, el de Gabriela Mistral resulta, sin duda, ser el portador de los signos más propicios para una lectura psicoanalítica, enfoque aquí desechado, como en su oportunidad se dijo, privilegiando una lectura histórico-cultural, de mayor interés a mi modo de ver, y con una capacidad mucho mayor de dotar al conjunto de sólidos ejes de unidad.



eficaces para detener la invasión de la negatividad destructiva del “frío”, que es el frío de la “muerte”. Sin duda, el acto de darse muerte, mediante un disparo, aquel 5 de febrero de 1967, en su carpa de La Reina, en Santiago, poniendo fin a las tensiones polares que atraviesan su biografía, esas que alimentaban el dramatismo de la enunciación epistolar, fue el triunfo definitivo del “frío”. Es decir: la puesta en evidencia máxima del destino clausurado de la cultura tradicional con la que se había identificado de un modo absoluto, sin concesiones. Un caso no muy distinto al del narrador peruano José María Arguedas, otro suicida cultural<sup>73</sup>.

A diferencia de Gabriela Mistral, el cuerpo sexuado, en Violeta, no es un lugar de exilio para el sujeto. Violeta no lo condena, no se avergüenza de él. Por el contrario: todas sus cartas permiten imaginarlo como un espacio abierto al placer, recorrido por él, un significante generador de efectos positivos, negado a asociaciones con significados de represión del cuerpo, como en Gabriela, o a su mera disponibilidad, sin señal alguna de expectativas consumadas, como en Carmen. Por otra parte, y a diferencia ahora de Carmen Arriagada, el país que Violeta habita, el espacio real de su presente (Chile de la primera mitad del siglo XX y primera década de la segunda mitad), si bien es también un lugar de exilio del sujeto, no lo es por el hecho de enunciarse éste fuera de un país moderno deseado (correlato del objeto de su deseo amoroso): el de un preciso orden social, cultural, político, ético, estético. El caso de Violeta apunta, en mi lectura de sus cartas de amor, en una dirección de sentido justamente contraria, ligada a una nueva coyuntura en el movimiento de

<sup>73</sup> Véase Leonidas Morales, “José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana”. En op. cit., pp. 145-160.



la historia cultural moderna de Chile, afín a la que estaba en juego en Gabriela Mistral (por una “metafísica” similar), pero muy diferente en el orden de sus contenidos específicos y en el espacio social de su distribución.

Hacia la década del 50, cuando Violeta inicia su trabajo de investigación y recopilación del canto y la poesía tradicionales, que la lleva a recorrer el país en todas sus direcciones, el desarrollo alcanzado por el “modernismo” (palabra utilizada por la misma Violeta) al cabo de algo más de un siglo, había llevado ya a la cultura tradicional chilena (campesina y de transmisión oral), una cultura de signo contrario, o en todo caso inasimilable como tal al espíritu del “modernismo”, a un estado de sobrevivencia tan precaria que ella misma, Violeta, lo describe con una palabra de significado mortuario: un estado, dice, de “cadáver”. Son este estado y una identificación intensa con esa cultura de horizonte histórico clausurado, los que determinan la posición exacta del sujeto en las cartas de amor de Violeta. Es un sujeto que se enuncia, como los dos anteriores (Carmen Arriagada y Gabriela Mistral) desde un no lugar, desde un lugar como lugar de exilio, pero aquí el lugar del cual está fuera, exiliada, es el reino de la cultura tradicional, cuya continuidad ha sido interrumpida y su vigencia histórica cancelada por el desarrollo disruptor y siempre excluyente (de los órdenes sociales y culturales ajenos, “otros”) de la modernidad.

## V. DIARIOS ÍNTIMOS DE MUJERES CHILENAS: EL NO LUGAR ARISTOCRÁTICO DE ENUNCIACIÓN

Aun cuando los cuatro ensayos anteriores giran en torno a un mismo género discursivo, la carta, y a una misma y específica modalidad de ésta, la carta de amor, predominio temático suficiente como para justificar el título de este libro, no me gustaría sin embargo cerrar aquí el análisis sin dar cuenta (y abordar con un mínimo de desarrollo) de cómo la misma problemática de que se ocupa el cuarto de esos ensayos, por lo menos sus núcleos principales, se reitera, curiosamente (¿tal vez sintomáticamente?), en el escenario de otra escritura, también escritura producida por mujeres chilenas, y todas igualmente intelectuales, pero dentro de los condicionamientos formales de un género discursivo diferente. En efecto, el hilo conductor de la unidad de los epistolarios de Carmen Arriagada, Gabriela Mistral y Violeta Parra, dejado al descubierto por el análisis de los tres primeros ensayos, y críticamente procesado en el cuarto ensayo, es decir, la percepción de la figura de un sujeto femenino que se enuncia desde un no lugar, desde un lugar de enunciación transformado en un lugar de exilio, donde los rasgos diferenciadores de la figura en cada uno de los tres casos se dejan articular, metafóricamente, a determinados momentos, de carácter coyuntural (en el fondo, momentos de crisis), en la historia cultural del Chile moderno (momentos de inflexión, de transición o clausura), es también el hilo visible, y la misma figura resultante, con remisiones metafóricas a referentes histórico-culturales de sentido comparable, en la escritura, como ya dije, de un género discursivo diferente,

pero igualmente referencial: el diario íntimo, como estructura, género vecino al de la carta, con el cual comparte algunas propiedades<sup>74</sup>. Se trata, por lo demás, de los tres únicos diarios íntimos escritos por mujeres chilenas (me refiero, desde luego, a los publicados hasta hoy<sup>75</sup>): *Páginas de un diario*, de Lily Iñiguez, escrito entre 1913 y 1926, *Páginas de diario*, de Teresa Wilms Montt, escrito entre 1915 y 1921, editado por Ruth González<sup>76</sup>, y *Diario de una pasajera*, de

<sup>74</sup> En ambos, el diario íntimo y la carta, no sólo el sujeto de la enunciación es también el sujeto del enunciado (un rasgo que comparten con otros géneros, como la autobiografía), sino que, además, se trata de discursos fragmentados (una carta, otra carta; una anotación del diario seguida de otra anotación) y de situaciones de enunciación con un marco espacio-temporal convencionalmente marcado (fecha y lugar de emisión de la carta, fecha y lugar de la anotación del diario).

<sup>75</sup> Inés Echeverría (o "Iris", su pseudónimo) publicó en 1937 (Santiago, Ediciones Ercilla) un libro, *Entre dos siglos*, con el subtítulo de *Diario íntimo*. Pero no es propiamente un diario íntimo: no contiene las marcas de enunciación que lo identifican, es decir, lugar y fecha de las anotaciones, ni la sucesión de estas anotaciones sometidas, según Blanchot, a la "tiranía" del calendario, al día tras día. El libro de Echeverría no es un diario íntimo, sin duda, sino un diario de viaje, con indicación de los lugares por donde transcurre (distintas ciudades de España). Un equívoco similar se ha producido recientemente con un libro de escritos de Gabriela Mistral, *Bendita mi lengua sea* (Santiago, Editorial Planeta Chilena, 2002), que lleva también como subtítulo *Diario íntimo*. Título y subtítulo son del editor de los escritos, Jaime Quezada. Tampoco este libro es exactamente un diario íntimo, y por las mismas razones. Se trata sí de textos personales, de reflexiones sobre materias diversas desde la intimidad de un sujeto, pero sin anclaje formal y explícito de la enunciación en el día tras día de la cotidianeidad. En vez de textos de un diario íntimo, género que no reconoce en ellos su estructura, estos escritos (provenientes, según su editor, de una serie de "cuadernos" ordenados por años), se dejan definir mejor, más cómodamente, como textos "autobiográficos", dentro de una línea de desarrollo evidentemente fragmentaria y dispersa.

<sup>76</sup> Ruth González (Ed.), Teresa Wilms Montt, *Obras completas*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1994, pp. 27-201. La edición del diario hecha por Ruth González, sobre todo en su primera parte, presenta inadecuaciones inaceptables, reveladoras de una franca incompetencia de la editora, que al final



Ágata Gligo, escrito entre 1992 y 1994<sup>77</sup>, y publicado póstumamente.

Además de su condición de intelectuales, en tanto escritoras, estas tres mujeres tienen también en común una segunda variante, ahora desde un punto de vista de clase (social): todas pertenecen a estratos sociales altos, aristocráticos las dos primeras, de clase media alta la última, y todas exhiben asimismo en sus apellidos la mezcla de componentes hispanos de larga data con otros procedentes de inmigraciones posteriores, del siglo XIX (inglesa, alemana), o más tardía, del XX (italiana), una mezcla que parece ser la regla en la formación de la burguesía chilena a partir del siglo XIX<sup>78</sup>. Pero, dentro de esos espacios sociales a los que las tres se adscriben, en principio, es decir, al margen de que terminen identificándose, o no, con ellos, ¿qué figura concreta y singular de sujeto femenino permiten construir sus diarios íntimos? O dicho más directamente: ¿cuáles son los rasgos con que se presenta, en cada caso, es decir, en cada uno de los tres diarios íntimos, la figura de un sujeto femenino enunciándose desde un no lugar, desde un lugar de enunciación como lugar de exilio, y a qué momento cultural, a qué coyuntura histórica se dejan asociar tales rasgos? Me referiré a estos diarios en el mismo orden cronológico en que fueron escritos, que también es el orden en que fueron siendo publicados.

El primero, el diario de Lily Iñiguez (hija de Rebeca Matte, conocida escultora chilena), escrito en francés (la

---

parece no saber qué es exactamente un diario íntimo, puesto que incluye como partes del diario páginas, autobiográficas sin duda, pero ajenas a lo que es propiamente un diario según su teoría contemporánea.

<sup>77</sup> Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 1997.

<sup>78</sup> Véase Sergio Villalobos, *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998 (4ª ed.).

lengua canónica de la cultura moderna durante todo el siglo XIX, hasta la primera guerra mundial), pone al lector frente a un sujeto femenino que en las décadas del 10 y del 20 del siglo XX, si bien se enuncia geográficamente desde Europa (desde Italia), social y culturalmente lo hace desde el interior de una burguesía acomodada que ha convertido en su estilo de vida el placer sensual (el de la “belle époque”, el mismo, como contexto, de las novelas de Proust), una suerte de *carpe diem* decadente<sup>79</sup>, expresado en el goce visual de objetos “bellos” (tanto los incorporados a la decoración doméstica como los del “gran” arte), en los constantes viajes como disfrute de paisajes y arquitecturas urbanas marcadas por un prestigio artístico secular<sup>80</sup>. Para la diarista, un orden éste, desde el punto de vista familiar o biográfico, representado ejemplarmente, como modelo idealizado en sus dimensiones estéticas, éticas y sociales, por su madre, e inimaginable, por otra parte, sin su complemento y sostén: el régimen de servidumbre, el coro silencioso de los subordinados, los que trabajan para hacerlo posible, en Italia, donde viven, y

---

<sup>79</sup> En una anotación cita a su madre, quien le habría dicho: “Disfruta, Minina, goza de toda esta belleza, goza de todo lo que la vida te concede con largueza. Goza tanto como puedas, en forma intensa, del momento presente. Junto con los recuerdos felices es el único tesoro que *verdaderamente* nos pertenece, y en reconocimiento a Aquel que nos lo ha dado hay que tratar de disfrutarlo por entero... Después, nunca se sabe...” (el destacado es del original). Op. cit., p. 94. Es curioso: esta invitación al goce aparece, tanto en la traducción como en la edición en francés, precedida y seguida de anotaciones de 1918, pero dentro de un breve conjunto de anotaciones escritas, se dice, en el invierno de 1919-1920...

<sup>80</sup> Con excesos de cursilería en su admiración, anota en marzo de 1920: “Sí, Palermo lleva con orgullo el recuerdo de la dominación árabe, y el gusto oriental dirigido por las tendencias de los normandos, el brillo de este Oriente unido a la nobleza del Norte ha producido tantas bellezas que deja en aquellos que emprenden un peregrinaje por estos lugares un recuerdo inolvidable. Sicilia es feérica. Sus iglesias están llenas de esplendor”. Op. cit., p. 127.



en Chile, de donde provienen, y que la diarista recubre (o encubre) con imágenes piadosas, que para el lector resultan, más allá de su ingenuidad o espontaneidad, abiertamente ideológicas.

Al comienzo, todo funciona bien para Lily. Las primeras páginas de su diario son de una exaltación gozosa y permanente de los sentidos. Ella sueña con ser “escritora”, y la escritura del diario es un modo de preparar y probar las armas. Anota en diciembre de 1921, desde una ética y una práctica social propias de su clase, asumidas complacientemente por ella: “Escribo cartas, coso. Los trabajos manuales tan desdeñados por mí hasta hace poco, ahora me entretienen. Visto muñecas para los niños pobres. Así paso horas tranquilas llenas de felicidad”<sup>81</sup>. Ese lugar de enunciación del sujeto, un lugar biográfico, que evoca el viejo tópico medieval del *locus amoenus*, pero aquí en una versión burguesa, había comenzado ya, y de pronto, a llenarse de sombras. Dos acontecimientos, de distinta naturaleza, introducen el cambio. El mismo año de 1921 había enfermado de tuberculosis, esa enfermedad, común en el siglo XIX hasta las primeras décadas del XX (Kafka la padeció y Thomas Mann la convirtió en el tema de su novela *La montaña mágica*), una enfermedad de connotaciones ideológicas aristocratizantes en su percepción y elaboración discursiva<sup>82</sup>. A Lily se le aparece, la tuberculosis, como un convidado de piedra, venido a arruinar el proyecto de su vida, que es el de su clase social. Protesta, pero intuye al mismo tiempo la inutilidad de su gesto, y hasta el lector vislumbra el horizonte de una aceptación resignada.

<sup>81</sup> Op. cit., p. 152.

<sup>82</sup> Véase Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*. Publicado junto con el segundo libro de Sontag dedicado al tema, *El sida y sus metáforas*, ambos traducidos del inglés por Mario Muchnik. Buenos Aires, Taurus, 1996.



Distinta es la reacción ante el segundo acontecimiento perturbador del orden que rige el lugar de enunciación, porque es distinta también su naturaleza: la agitación revolucionaria, en Italia y otros países europeos, excitada con el triunfo de la Revolución Rusa de 1917. Ya no se trata de la tuberculosis, una fatalidad sumable a tantas otras que en conjunto forman parte de los avatares de la condición humana. Por lo tanto, la tuberculosis, si bien interrumpe brutalmente un estilo de vida, no afecta al código social, cultural y político que lo fundamenta. La revolución, en cambio, representa una amenaza al código desde fuera de él, desde un fundamento alternativo, opcional, y subversivo en la medida en que contempla su supresión. Lily no puede pues sino ver en los revolucionarios una amenaza mucho peor que la de la tuberculosis. Los describe, en efecto, como figuras demoníacas, habitantes emergidos desde las peores zonas de la marginalidad social, verdaderos delincuentes. Y revelando sin equívocos la identidad ideológica del código amenazado, elogia a los jóvenes fascistas italianos, viendo en ellos a los nuevos héroes sociales. En 1921, dos años después de terminada la Primera Guerra Mundial, anota: “Desapareció la sombría tristeza de los tiempos de guerra. Los “fascistas”, voluntarios casi niños sonreían a la vida y a la muerte. Era una alegría arrogante y soberbia, era un poema, era la inmortalidad”<sup>83</sup>.

Queda así pues a la vista el problema de fondo: el lugar de enunciación del sujeto definitivamente ha sufrido una profunda alteración de su régimen. A la “sombra” de la enfermedad (la sombra pulmonar de la tuberculosis), se agrega la “sombra” social, la de la revolución, y ambas, sumadas,

---

<sup>83</sup> Op. cit., p. 150.

dejan al sujeto en un estado de perplejidad, de desacomodo, de desarraigo, donde la irritación y la resignación se mezclan, al no poder ya prolongar más la fluidez de un estilo de vida del que se había sido protagonista. En una anotación de junio de 1922, dice la diarista: "Me ha sucedido una cosa extraña: he perdido mi "yo", no soy más que un pobre ser angustiado"<sup>84</sup>. El yo perdido es la pérdida de la continuidad, sin tropiezos, de la identidad de un sujeto, solidaria de la identidad de una clase social, una pérdida que se traduce en la conversión del lugar de enunciación, como efecto de las dos "sombras" conjugadas, en un lugar de exilio. Desde un punto de vista histórico, la figura de este sujeto exiliado en su propio reducto ilustra bien el fin de una determinada modalidad del orden burgués, la aristocrática, originada en el siglo XIX, que vive en las dos primeras décadas del XX, las de la "belle époque", el momento de su gloria y el de su ocaso.

El caso de Teresa Wilms, ligada al mismo estrato social burgués, es similar en varios aspectos. La diferencia fundamental tal vez resida en la temprana voluntad de Teresa de querer hablar con voz propia y diferenciada (pero, al parecer, sin disponer de los recursos alternativos requeridos: visionarios, proyectivos), por lo mismo necesariamente rebelde dentro del orden social aristocrático al que pertenece, mientras Lily, por su parte, se plegaba obediente y pasiva al mismo orden. Teresa, casada, y ya madre, vive algunos años en Iquique (1912-1915), a donde el marido había ido por razones de trabajo, y según sus propias declaraciones, se convierte en una suerte de heroína de la vida bohemia iquiqueña (un espacio provinciano, pero culturalmente muy activo entonces, asociado a la actividad minera del salitre y

<sup>84</sup> Op. cit., p. 165.



con un gran tráfico de extranjeros, incluidos agentes artísticos y activistas políticos, como la anarquista española Belén de Zárraga): “Yo era la única del sexo femenino en aquellas reuniones y así era demasiado consentida, pues todo me lo celebraban. Yo abusaba del licor, de los cigarrillos, del éter, etc., etc. También me gastaba ideas anarquistas y hablaba con el mayor desparpajo de la religión (en contra), y participaba de las ideas de masonería. Escribía para los diarios, daba conciertos. Mis visitas eran a los hospitales, a las imprentas, acompañada de una tropa de médicos pijes y de pijes sin oficio, que me adulaban, y ponían por las nubes”<sup>85</sup>. Todo lo cual significa una abierta provocación al orden social al que pertenece por nacimiento y matrimonio. La provocación se vuelve inaceptable cuando se conocen sus relaciones amorosas con un primo de su marido (de apellido Balmaceda como él). Los padres de ambos, los de Teresa y su marido, deciden intervenir: le quitan la custodia de sus dos hijas y a ella la recluyen en un convento<sup>86</sup>. De la reclusión saldrá, a escondidas y con la ayuda del poeta Vicente Huidobro, para abandonar el país, hacia Argentina primero, luego hacia Europa, en un peregrinaje sin retorno.

Entre nuevos amores y una activa participación literaria como escritora (en Buenos Aires, en España), Teresa va cavando, poco a poco, su propia soledad. Para el lector de su diario, sobre todo el de las páginas europeas, resulta una soledad francamente perturbadora, por su despoblado tan absoluto. Como si su actitud de rebeldía hubiese sido eficiente sólo

---

<sup>85</sup> Teresa Wilms Montt, op. cit., p. 57.

<sup>86</sup> El convento, se ve aquí con toda claridad, forma parte de las instituciones (colegios, cárceles, hospitales psiquiátricos) que presiden esa etapa de la modernidad llamada por Michel Foucault la etapa de la “sociedad disciplinaria” (véase su libro *Vigilar y castigar*).



para desarmar y destruir algunos de los peores nudos ideológicos del orden dentro del cual había nacido y crecido (los que afectaban a la posición y al rol de la mujer), pero inhábil para abrirse paso, a través de la crítica, al espacio de un mundo alternativo, posible de habitar aunque fuese como el objeto de un deseo. Pierde pues lo que tenía, a cambio de nada. Esa nada, ese abismo, acaba siendo en ella su lugar de enunciación como sujeto, es decir, un lugar de exilio. En junio de 1919, de regreso a Europa, en barco, luego de una breve estadía en Argentina, escribe en su diario: "Estoy en Londres. Así lo he oído decir a mis compañeros de viaje. Londres o Pekín, La Meca o Venezuela, significa lo mismo para mí"<sup>87</sup>. No es ya pues, no puede ser, habitante con arraigo de ningún lugar de este mundo: ha terminado convirtiéndose en el fantasma de sí misma, en un sujeto que habla (que apenas habla), en cualquier lugar donde se encuentre, desde un afuera irremediable.

Su lugar de exilio como lugar de enunciación es quizás el peor, el más trágico de todos los aquí revisados: ni siquiera cuenta con el objeto del deseo utópico de Carmen Arriagada, con la sublimación mística de Gabriela Mistral, con la belleza de esa cultura tradicional que Violeta Parra ya no puede habitar, o, como en Lily Iñiguez, con un orden aristocrático, cuyas condiciones de disfrute si bien han cambiando brutalmente, es un orden con el cual sigue identificándose: es, a pesar de todo, una exiliada en su propio territorio. Teresa Wilms en cambio no tiene, como domicilio, territorio alguno: es un naufragio metafísico, sin costas a la vista que alimenten alguna esperanza. Nada ilustra mejor que esta vida, la registrada en las páginas del diario de Teresa, la suerte

<sup>87</sup> Op. cit., p. 189 y s.

del orden aristocrático del que provenía: ese vacío, ese abismo que termina habitando, es la mejor metáfora del destino histórico del orden social del que había salido. Así lo vio también Luis Oyarzún, al comentar la breve antología de escritos de Teresa publicada en Santiago, poco después de su muerte, suicidada, con el título de *Lo que no se ha dicho*<sup>88</sup>. Para Oyarzún, la voz audible en la poesía y la prosa de Teresa se suma a otras voces que más o menos en torno o a partir de la década del 10 del siglo XX, sintomáticamente parecen no hallar “consuelo ni refugio en *nada*”. Y agrega: “es la vejez de un mundo”, que ha llegado a su estado de “crepúsculo”, el mundo de una clase social dominante, investida de rutinas y ademanes aristocráticos, que, dice, “aquí como en Europa, se desintegra, se pierde”, junto con el orden social que presidió<sup>89</sup>.

Por último, el diario de Ágata Gligo ofrece una nueva, y curiosa, versión de la figura de un sujeto femenino enunciándose desde un no lugar. Cuando ya le habían detectado un cáncer, esa enfermedad, según Susan Sontag<sup>90</sup>, que en el siglo XX ocupa el espacio cultural (generando otra producción metafórica desde otro imaginario, asociado a nuevas condiciones en el desarrollo cultural y tecnológico de la sociedad burguesa) que en el siglo XIX fue ocupado por la tuberculosis (y antes por la peste), y después de haber conversado con el novelista José Donoso, amigo suyo, Ágata comienza a llevar lo que Donoso le había sugerido: un “diario de escritor”. Pero no por eso deja de ser, el suyo, a la vez un diario íntimo. Son las anotaciones de un diario de escritor

---

<sup>88</sup> Teresa Wilms, *Lo que no se ha dicho*. Santiago, Editorial Nascimento, 1922.

<sup>89</sup> Luis Oyarzún, “Lo que no se dijo-Teresa Wilms”. En su libro *Temas de la cultura chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1967, p. 109.

<sup>90</sup> Ver op. cit.



hechas desde la intimidad biográfica de un sujeto. Un diario donde se mezclan, en una relación de simultaneidad y al mismo tiempo de implicación mutua, dialéctica, un proyecto literario con un proyecto de vida: el sentido de uno dependerá del sentido del otro, hasta el punto de que, para ella, “corregir la técnica” equivale a “corregir la vida”<sup>91</sup>. Justamente, es la pregunta por el sentido, insistente a lo largo de todo el diario, la que llevará a Ágata a desarrollar la escritura de su diario en términos de una pregunta paralela, también continua, sobre la propiedad (legitimidad, pertinencia, verdad) de ambos proyectos solidarios. De una manera gradual, al mismo ritmo con que va enfrentando y a la vez asimilando (críticamente) las dificultades, al parecer irremediables, para llevar a buen término el proceso de escritura de la novela *Boca Ancha*, donde pretendía instalar y desarrollar dispositivos narrativos abiertos a la construcción por el lector de determinadas claves culturales, utilizando, como ambientación, la existencia fantasmal de un pueblo minero del Norte Grande, en Chile (uno de esos pueblos surgidos con la explotación del salitre), un proceso iniciado prácticamente junto con la escritura del diario, va abriéndose también a la idea de que, tal vez, los dos libros que había escrito y publicado hasta ese momento, una biografía de María L. Bombal (*María Luisa*, 1984) y una novela (*Mi pobre tercer deseo*, 1990), no la acreditaban sin más, en términos de otorgarle un peso estético específico ampliamente reconocido, para instalarla con plenos poderes en el campo de los escritores chilenos indiscutidos, como sus amigos José Donoso y Diamela Eltit, para ella, ambos, nombres emblemáticos dentro de ese campo.

<sup>91</sup> Ágata Gligo, op. cit., p. 171.



Si, por una parte, las características de su enfermedad, asociada, en el imaginario público, a desenlaces de una fatalidad incontrolable, desastrosa, habían introducido ya (como antes en Lily Iñiguez) un elemento profundamente perturbador de un orden de vida cotidiana de alguna manera sostenido hasta entonces, que precipita un sentimiento de extrañamiento, de ajenidad repentina en la percepción de sí misma, cambio suficiente para convertir el lugar de enunciación del sujeto en un no lugar, la secreta convicción, por otra parte, de que a lo mejor no le correspondía compartir en plenitud el espacio institucional de los escritores consagrados, poniendo a la vez en tela de juicio una función especial asignada a su proyecto literario (la de legitimarse a sí mismo para, así, legitimar la propia vida de la escritora, dándole un sentido superior), refuerza el sentimiento del no lugar, del afuera de un exilio interior como lugar de enunciación (aunque de fronteras menos rígidas, menos absolutas, más porosas que en el caso de Teresa Wilms).

¿Cómo entender este empecinamiento de una mujer profesional (abogado), de clase social media alta, hermosa además, aparentemente enamorada, y satisfecha de sus hijos<sup>92</sup>, en ser aceptada en el corazón del canon de los escritores chilenos, y en buscar, de modo conmovedor, para ratificar su identidad de “escritora”, la aprobación de un otro, de un tú, el de quienes mejor representan, a sus ojos, ese canon, y piensa entonces en Donoso, o en Eltit? Si uno no quiere reducir este empecinamiento (banalizando al mismo tiempo su significado) a razones de una subjetividad cerrada sobre

---

<sup>92</sup> Hay un cierto “aire de familia” entre Lily Iñiguez y Ágata Gligo: ambas aparecen entusiasmadas por los objetos “bellos” (un entusiasmo no exento de cursilería), y entregadas a prácticas de vida cotidiana de tal naturaleza que éstas se convierten en ejercicios estéticos.

sí misma, sujetas a unos límites biográficos puramente privados, sin traducción más allá de ellos, y, por el contrario, intentamos su lectura "social" y "cultural", como la practicada en los demás casos de escrituras de mujeres hasta aquí examinados, los resultados no se hacen esperar, ni para nada son de significación despreciable: los rasgos particulares de la figura de este sujeto enunciándose desde un no lugar, en efecto, comienzan de inmediato a dejarse "leer" desde ángulos que revelan, en la década del 90 del siglo XX, una alianza (una complicidad) entre gestos culturales propios de determinados sectores de una clase social alta, minoritarios sin duda, pero sensibles frente al arte y la literatura, más "progresistas" incluso<sup>93</sup>, y ciertos aspectos de una problemática literaria y artística, acentuados por el momento posmoderno, aunque de origen más lejano en el tiempo de la modernidad. Pero lo realmente interesante es que se trata de una lectura formalmente inesperada en un punto central de su objeto (la escritura del diario): los temas en debate adoptan la forma de una disputa entre géneros discursivos y sus status.

Durante todo el proceso presidido por la progresiva convicción íntima de la diarista de que no reúne (contrariando su deseo) las condiciones (la posesión de un verdadero talento literario) para pretender inscribir su nombre (a través de su producción literaria) en el espacio de los auténticos escritores nacionales, sumándose así, como ya dije, este nuevo afuera, al afuera ya introducido por la enfermedad, haciendo ambos del lugar de enunciación un no lugar, han estado en todo momento operando dos supuestos.

<sup>93</sup> Ágata Gligo fue, en el primer gobierno de "transición a la democracia", el de Patricio Aylwin, Directora de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

El primero: por algunas anotaciones del diario, el lector se enteraría de que el padre de Ágata, de nacionalidad italiana, fue un desertor en la Primera Guerra Mundial. Ágata termina recuperando y asumiendo su imagen, entre el dolor, el amor y la culpa. En las anotaciones referidas a su madre, habla en cambio desde una suerte de bloqueo emotivo que se traduce en la declaración de un no “saber” nada de ella, o en el saber de su desconocimiento total, ambos no saberes indicadores de la enorme distancia que las separa (la distancia de una incomunicación)<sup>94</sup>. Naturalmente, el lector conjetura obvias disfunciones, trabas y dislocaciones en la vivencia, por parte de la hija, del modo en que los padres desempeñaron sus respectivos roles, originando grietas, falencias y vacíos en la constitución del sujeto. El psicoanálisis, desde su código de lectura, podría sin duda procesar y llevar a tales o cuales niveles de comprensión las anotaciones del diario en torno a este punto. Aquí ni siquiera se intentará un acercamiento semejante. Basta comprobar, para mi lectura, como supuesto, un sentimiento crónico de falta, de ausencia, de incompletud, que ni la concordia conyugal ni el amor de los hijos logran llenar y remediar, tanto como para confesar en un breve diálogo con su psiquiatra, de junio de 1992: “Podría decirle que, a pesar de todo, sólo en los últimos años me he sentido feliz. —¿Desde cuándo? —Creo que desde que publiqué mi primer libro”<sup>95</sup>. La enfermedad (el horizonte de la muerte) hace más vivo, y más urgente en su presión, ese sentimiento y, al mismo tiempo, intensifica la agitación interior, la del deseo, centrada en la creación literaria como zona de elaboración y cumplimiento de expectativas salvadoras.

<sup>94</sup> Op. cit., pp. 32-34.

<sup>95</sup> Op. cit., p. 34.



El segundo supuesto, nunca considerado de forma temática, o explícita, por las anotaciones del diario, pero del cual hay en éstas muestras inequívocas, y sin el cual tampoco podría entenderse aquel empecinamiento, consiste en la aceptación de la existencia, dentro de los géneros discursivos como “institución”, como orden jerárquico, de unos que son “literarios” frente a otros que no lo son, identificando a los primeros con la “ficción” y otorgándoles el privilegio superior de la “creación”. Las vanguardias históricas, en las primeras décadas del siglo XX, en su ataque a la “institución”, ya habían dejado al descubierto la arbitrariedad, por ideológica, del fundamento de esta separación, o discriminación, entre los géneros, con consecuencias perdurables desde entonces. Pero ha sido una constante también en la historia de la alta burguesía hacer suyas concepciones del arte y la literatura desfasadas, o ya superadas, pero reasumidas por ella como “marcas” prestigiosas de clase. Creo que ese es el contexto de la beatería con que Ágata concibe la ficción. Un domingo de septiembre de 1993, transcribe la conversación sostenida con una amiga. Ágata le cuenta que se siente incapaz de seguir con el proyecto de la novela (*Boca Ancha*), y que su “sensibilidad” encuentra en cambio un cauce inesperado en la escritura del diario. La amiga defiende la “verdad” contenida en un relato como el del diario íntimo, y (con razón por lo demás) le reprocha que no lo considere “literatura”. Pero Ágata no se convence. Reconoce tener “una mitificación de la ficción”: para ella, dice, “en literatura la ficción constituye un peldaño superior. Es precisamente la capacidad de transfigurar la experiencia real”<sup>96</sup>. Ignora por supuesto que la “transfiguración” puede producirse, y se produce de hecho, por los caminos menos previsibles de la

<sup>96</sup> Op. cit., p. 101.

escritura, y no sólo por los que ella imagina (dentro de un imaginario ya, a estas alturas, de clase social, fuertemente ideologizado por tanto). El mismo Donoso, que sabía muy bien de la arbitrariedad del fundamento de esa separación de géneros, le dice: “Lo reflexivo es tan importante como lo imaginario” (la palabra “reflexivo” se refiere a la escritura del diario). Pero ella insiste: “No estoy segura”<sup>97</sup>.

La respuesta a la pregunta de Ágata por la “legitimidad”, o propiedad, de su proyecto literario, la misma respuesta extensiva en su validez a la pregunta por la viabilidad de un aspecto central de su proyecto de vida (exacerbado este último por el horizonte de muerte abierto por la enfermedad), pasa pues por la demostración de su “competencia” como escritora de ficción. Ella duda de tal competencia. No así de la “verdad” de su diario, pero de cuya idoneidad literaria como género discursivo sin embargo no está convencida. Lo realmente interesante es que, al final, el dilema entre verdad y falsedad de vida y de escritura, entre autenticidad y simulacro, termina planteándose en términos de oposición, y de status, entre dos géneros discursivos: la novela de un lado y el diario íntimo de otro. Ágata no puede renunciar a su convicción (de clase social) de que la novela como género de ficción representa el camino de acceso a un “peldaño superior” de la creación (tal como lo establecía la institución), pero tampoco se engaña en cuanto a sus talentos para acceder a ese nivel. Por otro lado, encuentra en el diario íntimo un espacio que la acoge, donde se siente cómoda, cerca de “su” tiempo biográfico<sup>98</sup>, pero que no acaba de aceptar como un género estéticamente superior. No sólo mantuvo sus dudas frente a la argumentación de Donoso (quien se negaba a

<sup>97</sup> Op. cit., p. 174.

<sup>98</sup> Op. cit., p. 159.



poner la “imaginación”, como valor, por encima de la “reflexión”), sino que ahora, hacia el final del diario, reacciona con escepticismo frente a las palabras de Diamela Eltit, quien le dice que su diario, en las condiciones en que lo ha escrito, es una “producción literaria” y, por lo tanto, en su caso, un expediente “salvador”: se limita a reconocer, desganadamente, que tal vez se hubiese “entreabierto” una puerta, pero sólo “por un tiempo”. Remitiendo al final los límites del problema a un horizonte vago, de connotaciones metafísicamente esquivas: “Nada es eterno”<sup>99</sup>.

Creo que el no lugar de enunciación, el afuera específico de Ágata, es decir, el afuera del espacio prestigioso, escénico, estelar (así lo ve ella), regido por el mito de la ficción, revela, en la década del 90 del siglo XX, la persistencia, aun cuando ya a título de inercia, convertido aquí en gesto cultural de clase, de unos paradigmas estéticos que las vanguardias sometieron a crítica, invalidándolos, pero que desde el horizonte “posmoderno”, con la borradura o debilitamiento de múltiples fronteras que éste trae consigo (fronteras que en su momento definieron el período “moderno”), se aparecen, históricamente, más insolventes que nunca<sup>100</sup>. Más aún: me atrevería a ver en esta asignación algo tardía, pero cegada, casi dogmática, de un valor superior, poco menos que exclusivo, a la ficción como auténtica y única “creación”, la presencia de una postura *kitsch*, en los términos en que lo plantea Hermann Broch. Para Broch, “lo que ya ha existido, lo que ya se ha probado y experimentado está destinado a reaparecer invariablemente en el *kitsch*” (...), “que nunca toma directamente sus vocablos de la realidad del mundo, sino

<sup>99</sup> Op. cit., p. 210.

<sup>100</sup> Sobre el tema, en su historia chilena, mi libro *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, pp. 11-15.



que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en *clichés*”<sup>101</sup>.

Ágata se queda pues en el umbral, contemplando o sólo admitiendo (incrédula) la posibilidad de transitar desde aquella concepción de la literatura que mitifica los atributos de la ficción (remitidos, en este caso concreto, al género de la novela), a otra concepción, más abierta, menos ideológica, donde al género del diario íntimo, por ejemplo, no se le podría negar, a priori, convertirse en un espacio de escritura abierto a grandes aventuras éticas y estéticas. Pero Ágata nunca da el paso hacia delante (nunca abandona su punto de vista *kitsch*, de clase), que junto con introducirla en una nueva concepción de la literatura, la hubiese puesto a la vez en condiciones de dar una respuesta a su insistente pregunta por el sentido de su vida. En otras palabras: “salvar” el diario íntimo como espacio de escritura estética tan legítimo como el de los géneros de “ficción”, hubiera significado también, y al mismo tiempo, darle salida, y “salvación”, a un proyecto de vida. Es lo que intenta decirle, al final del diario, Diamela Eltit. Asumiendo el diario y elaborando en él la experiencia de su enfermedad, que es la experiencia de la muerte, hubiera conseguido, le dice, lo que María Luisa Bombal no pudo, o no supo: “salvarse”, justamente. Pero Ágata le responde con una pregunta que repone implícitamente su mito de la ficción y en definitiva se cierra a un horizonte “salvador” al ironizar lo que para ella significa el diario íntimo como espacio literario: “¿Sumergirse en la propia esterilidad, en la parálisis?”<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Traductores distintos para cada uno de los ensayos del libro. Barcelona, Tusquets Editor, 1970, p. 10.

<sup>102</sup> Op. cit., p. 210.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECC. SELECCION ADQUISICIONES

2.1 OCT 2003  
DEPOSITO  
ECC

U.S. LEGAL  
CHILENA







## OTROS TÍTULOS EN ESTA SERIE

- BENJAMÍN ROJAS PIÑA  
Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro (2000)
- MARTA LÓPEZ-LUACES  
Ese extraño territorio. La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas (2000)
- MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ  
Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina (2000)
- ELEONORA CROQUER PEDRÓN  
El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa) (2000)
- LEONIDAS MORALES T.  
La escritura de al lado. Géneros referenciales (2001)
- ANA FIGUEROA  
Escritoras hispanoamericanas  
Espejos/Desplazamientos/Fisuras/Dobles discursos (2001)
- EMMA SEPÚLVEDA  
Memorial de una escritura. Aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín (2002)
- SERGIO MANSILLA TORRES  
La enseñanza de la literatura como práctica de liberación (Hacia una epistemología crítica de la literatura) (2003)
- RAFAEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ  
Una poética de la despreocupación. Modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos (2003)
- JUAN POBLETE  
Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales (2003)
- RAMONA LAGOS  
Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta (2003)
- JORGE SCHERMAN FILER  
La parodia del poder. Carpentier y García Márquez: desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano (2003)
- VANESSA VILCHES NORAT  
De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa) (2003)
- LEONIDAS MORALES T.  
Violeta Parra: la última canción (2003)



Cinco ensayos reúne este libro. Los cuatro primeros giran en torno al mismo género discursivo, la carta, y a una misma modalidad de carta, la de amor, estudiada en tres epistolarios de mujeres chilenas, uno del siglo XIX (de Carmen Arriagada) y dos del siglo XX (de Gabriela Mistral y de Violeta Parra). El quinto introduce un género distinto: el diario íntimo. Se trata del diario íntimo de otras tres mujeres chilenas, todas del siglo XX (Lily Iñiguez, Teresa Wilms, Ágata Gligo). Pero la ruptura en la continuidad del género no compromete la unidad del libro. Aparte de que el diario y la carta son géneros de la misma clase (referenciales, es decir, no ficcionales) y de que los tres diarios son también de mujeres, chilenas asimismo, hay una zona más de convergencia, decisiva en este caso, que termina consolidando la unidad del libro. En efecto, la figura de sentido dominante que se deja construir críticamente a partir de la escritura de las cartas de amor, es la de un sujeto femenino enunciándose desde un no lugar (un fuera de lugar, un lugar de exilio) la misma figura a la que se abre la escritura de los diarios íntimos. Con lo cual esta figura se convierte en un hilo de conexión, y cohesión, que atraviesa todos los ensayos. Más aún: los rasgos específicos con que se presenta la figura en cada uno de los seis casos se dejan remitir, para su comprensión, a determinados momentos de la historia social y cultural chilena, todos marcados por un componente de "crisis".

LEONIDAS MORALES T.

I.S.B.N. 956-260-295-8



9 789562 602952