

MISTRAL Y EL MAR  
MATERNIDAD CUIR, NATURALEZA E INTIMIDAD EN LA POESÍA DE GABRIELA  
MISTRAL

Por

Vivian Arimany

UNA TESIS

Entregada a  
Michigan State University  
en cumplimiento de los requisitos  
para el título de

Literaturas hispánicas—Maestría en Artes

2022

MISTRAL AND THE OCEAN  
QUEER MATERNITY, NATURE AND INTIMACY IN THE POETRY OF GABRIELA  
MISTRAL

By

Vivian Arimany

A THESIS

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

Hispanic Literatures—Master of Arts

2022

## RESUMEN

### MISTRAL Y EL MAR MATERNIDAD CUIR, NATURALEZA E INTIMIDAD EN LA POESÍA DE GABRIELA MISTRAL

Por

Vivian Arimany

Esta tesis plantea que a través de la naturaleza (el agua, las plantas, etc.) la voz femenina en los poemas de Gabriela Mistral “Meciendo” de *Ternura* (1924), las dos primeras secciones de “Canciones en el mar” y “El suplicio” de *Desolación* (1922) al igual que “La otra” de *Lagar* (1924), alude a nuevas maneras de encarnar la maternidad y los roles de género. Se puede leer maternidad cuir al igual que un desafío de los discursos patriarcales sobre la feminidad y la mujer, y también se retratan diferentes maneras de vivir la feminidad. Asimismo, existe una búsqueda de la intimidad, que se define a partir de las propuestas de Francisco Cruces y Lauren Berlant, como una experiencia que puede suceder tanto entre dos cuerpos autónomos como en la relación personal con uno mismo. La naturaleza es un nudo conector entre estos poemas porque funciona como trasfondo escénico, así como un vehículo para que la voz poética rompa los esquemas sociales tradicionales con el fin de vivir la feminidad y la maternidad de manera alternativa a los dictámenes patriarcales.

## ABSTRACT

### MISTRAL AND THE OCEAN QUEER MATERNITY, NATURE AND INTIMACY IN THE POETRY OF GABRIELA MISTRAL

By

Vivian Arimany

This thesis proposes that through the symbolism of nature (such as water and plants), the feminine voice in the poems of Gabriela Mistral “Meciendo” from *Ternura* (1924), the first two sections of “Canciones en el mar” and “El suplicio” from *Desolación* (1922) as well as “La otra” from *Lagar* (1924) alludes to alternatives regarding gender roles and maternity. In the poems, queer maternity is implied, as well as a defiance of patriarchal discourses surrounding femininity and womanhood as well as a portrayal of multiple ways to embody femininity. Furthermore, there is a search for intimacy, which is defined here following what Francisco Cruces and Lauren Berlant have proposed: an experience that can equally occur among two autonomous bodies, as well as through a relationship with oneself. Nature is a connective theme here, since it serves as a scenic backdrop, as well as a catalyst for the poetic voice to break away from traditional social norms to live femininity and maternity differently to what patriarchy dictates.

Copyright by  
VIVIAN ARIMANY  
2022

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO UNO</b>	15
<b>MADRE Y MAR DIBUJADAS:</b>	15
El mar y la intimidad en “Meciendo” y “Canciones en el mar”	15
<b>CAPÍTULO DOS</b>	40
<b>LA OTRA MUJER:</b>	40
El rechazo de los roles de género tradicionales y la naturaleza en “El suplicio” y “La otra”	40
<b>CONCLUSIÓN</b>	59
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	65

## INTRODUCCIÓN

“Debe haber otro  
modo que no se llame  
Safo/ ni Mesalina ni  
María Egipciaca/ ni  
Magdalena ni  
Clemencia Isaura./  
Otro modo de ser  
humano y libre./ Otro  
modo de ser.”

Rosario Castellanos

A pesar de que Gabriela Mistral (Vicuña 1889 – New York 1957) ganó fama con su poesía, gran parte de los estudios sobre la autora se centran en su formación como figura pública a través de análisis visuales, biográficos y epistolarios. Existen publicaciones críticas sobre su obra poética, pero temas similares al que aborda esta tesis (la feminidad, el desafío de los roles de género tradicionales y la maternidad cuir) se han ejecutado conforme a la biografía de Mistral. Asimismo, la mayoría de los estudios sobre la poesía y prosa de Mistral no dejan a un lado la vida de la autora, cayendo en la tentación biográfica. Mi propósito con esta tesis es abordar la obra poética para hacer una lectura de la maternidad cuir al igual que la identidad femenina. A través del análisis de cuatro poemas de Mistral, se va a delinear la simbología de la naturaleza para demostrar la existencia de la feminidad y la maternidad que desafían los dictámenes tradicionales. Mi estudio plantea que la voz poética mistraliana alude a nuevas maneras de encarnar la maternidad y los roles de género, lo cual propongo se puede percibir como maternidad cuir al igual que un desafío de las narrativas patriarcales respecto a la feminidad. La mayoría de los poemas analizados en este trabajo abordan la maternidad, o actos relacionados a ésta, así como la búsqueda de la intimidad. Defino la intimidad como una cercanía entre dos o más personas, e inclusive con uno mismo. El intimar es formar un lazo emocional que no puede

ser explicado racionalmente, ya que recae en lo espiritual. Por ejemplo, Licia Fiol-Matta entiende la intimidad como las amistades que proveen un espacio para sanar traumas y heridas emocionales (Capítulo dos). Las relaciones íntimas, entonces, fomentan la vulnerabilidad con el fin de crecer personalmente. La naturaleza es un nudo conector entre estos poemas porque funciona como trasfondo escénico, así como un vehículo para que la voz poética rompa los esquemas sociales tradicionales. El mundo natural, por ejemplo el mar, funciona como un espacio de escape. La voz poética en cada uno de los poemas vive en comulgo con el mundo natural, permaneciendo lejos de las estructuras sociales tradicionales. Esto se logra cuando ésta encarna la subjetividad femenina a través de la intimidad, ya sea consigo misma o con otros seres, desafiando lo que se considera como el ser mujer a partir del patriarcado.

A través de esta tesis se corrobora el análisis de los poemas con menciones del ensayo de Mistral “Colofón con cara de excusa”, que sirve de epílogo para *Ternura*. Este ensayo provee un rol intertextual, ya que ayuda a profundizar el análisis literario al presentar las percepciones de la poeta respecto a su propia obra, en particular las canciones de cuna; género que, al atribuirse a la literatura infantil, no se le ha considerado digno de análisis. “Colofón” complica las maneras en las que el lector interactúa con la obra poética de Mistral. La autora no deja al lector solo en su cercanía a los poemas, sino que nos ayuda a entenderlos como una aportación a la literatura feminista. A pesar de tratarse de un ensayo sobre las canciones de cuna, se puede interpretar también como una reflexión respecto a la relación entre mujer y literatura. Es factible, entonces, presentar este ensayo en conversación con toda la obra mistraliana, no solamente con las canciones de cuna. Se cuestiona el estereotipo de la mujer como un ser pasivo, presentando a la lectura como una herramienta con la que la mujer logra combatir los roles de género tradicionales, una de las temáticas más importantes en esta tesis. En “Colofón” Mistral

manifiesta que el análisis literario es una manera productiva de entender cómo socialmente se pueden denegar. De hecho, la autora se refiere al poeta como “un desata-nudos” (212), demostrando que ella entendía el potencial de su labor por desenterrar los enigmas sociales y culturales.

Una de las temáticas sociales que se materializan, entre otras posibilidades, a través de la literatura, es la identidad femenina. La palabra escrita que aborda la feminidad es explorada por Virginia Woolf, quien enuncia que la literatura femenina se refiere a la literatura que fue escrita por mujeres, al igual que aquellas obras escritas que se centran en la temática de la feminidad y el ser mujer (4). Aunque autores que no se identifican como mujeres pueden escribir sobre la feminidad, la manera en que me refiero a la escritura femenina se limita a las escritoras mujeres que centran su trabajo en la experiencia del ser mujer. Se complica lo que se entiende por literatura femenina, ya que por mucho tiempo, e inclusive ahora, el entendimiento del ser mujer fue y sigue siendo dictado por el patriarcado. Woolf invita, entonces, a que se le otorgue la habilidad a aquellas personas que se reconocen mujeres de pensar y escribir sobre lo que es ser mujer y de esta manera expandir las narrativas de esta temática más allá de los roles de género tradicionales y limitantes. Asimismo, Debra A. Castillo continua el linaje teórico establecido por Woolf y convoca la necesidad de expandir el pensamiento feminista más allá del canon europeo: “Strikingly, in this era of gender- and race- consciousness, the First World continues to subject the Third to analyses that relegate its cultural production to that group of activities traditionally associated with the implicitly inferior feminine realm” (3). Más que simplemente favorecer los textos producidos por mujeres, Castillo encuentra que también se debe girar hacia las autoras latinoamericanas en lugar de simplemente las europeas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En este aspecto, también es necesario mencionar a Maria Lugones, quien propone el término “colonialidad del género” para recalcar las maneras en que la supremacía blanca impone un binarismo del género (hombre y mujer/

En cuanto al mundo natural, este se encuentra en constante peligro de destrucción, debido a que es percibido como reemplazable ante los discursos patriarcales. El estado de marginalidad en el que viven las mujeres y la naturaleza ha causado que se cree un vínculo entre ellas; ambas son deshumanizadas por el patriarcado (Marina Najera, 4). La literatura en particular es una manera útil de concebir la precariedad de la naturaleza y de las mujeres. Como recalca Woolf, la literatura provee, a través de la expresión narrativa, una ventana para conectar con diferentes maneras de ser. Así como la palabra escrita concibe el ser mujer, puede hacer lo mismo en cuanto a los peligros que vive la naturaleza. Entiendo el patriarcado como un sistema que fomenta la centralización del poder, en lugar de fomentar sociedades equitativas. La palabra alude al género masculino, sin embargo, las mujeres también pueden formar parte de este sistema de poder.<sup>2</sup>

A pesar de que las mujeres pueden formar parte del patriarcado (en particular las mujeres blancas), es un sistema que favorece a los hombres. De esta forma, el hombre es el que mantiene el poder, y todo lo relacionado con él es considerado como la norma social. En una sociedad patriarcal, entonces, ser hombre (un hombre blanco, específicamente) es un marco identitario que se centra en tener y mantener poder. Se puede desafiar al patriarcado a través de la maternidad *cuir*, borrando etiquetas y binarismos, para así descentralizar por completo el poder. Parte de la

---

masculino y femenino). De esta manera, según Lugones, se genera la noción de que el sexo masculino es superior a la mujer, defendiendo la violencia contra ella (1).

<sup>2</sup> Dentro de la “colonialidad del género”, María Lugones presenta también la cuestión de la interseccionalidad, término acuñado originalmente por Kimberlé Crenshaw. La interseccionalidad se refiere a las maneras en que los diferentes aspectos de la identidad de una persona deben ser vistos en conjunto para comprender cómo dicha persona se relaciona con otros. Por ejemplo, la raza de una mujer afrodescendiente no puede ser excluida, porque se ignora el hecho de que se enfrenta al racismo, al igual que la misoginia, mientras que una mujer blanca solamente se enfrenta a la misoginia. Con esto en mente, Lugones indica que durante la invasión europea en lo que ahora se conoce como América, las mujeres blancas le seguían a los hombres blancos en la pirámide de poder y privilegio. Las mujeres no blancas, sin embargo, eran reducidas a la animalidad; no se les consideraba poseyentes de un género y por lo tanto, eran vistas como indignas de ser respetadas como humanas (8-9). Aquí observamos, entonces, un ejemplo de cómo las mujeres pueden ser partícipes del sistema patriarcal. Las mujeres blancas, contrario a las mujeres racializadas, son favorecidas por el sistema de poder eurocéntrico.

norma que impone el patriarcado es la de la heterosexualidad y el eurocentrismo, todos conceptos informados por el proyecto del colonialismo. Como delinea Maria Lugones, parte del proyecto colonial implicaba convertir las comunidades no europeas en patriarcados. Esta transición volvió a las sociedades colonizadas en individualistas y fomentó el sentido de competencia por el poder, facilitando la entrada de la supremacía blanca (9-12). Parte de la maternidad cuir, entonces, es recuperar el sentido de equidad que se perdió al adoptar el sistema patriarcal eurocéntrico. Como bien apunta Lugones, parte de la equidad que existía en las sociedades no europeas previas al colonialismo se basaba en el hecho que varias tenían mujeres como líderes comunitarias. Esto no significa que las mujeres tenían el poder, más bien, significa que tomaban liderazgo en asegurar el bienestar de sus comunidades (10). La maternidad cuir, entonces, cuestiona la percepción que una sociedad, en lugar de ser comunitaria y equitativa, debe centrarse en obtener una persona con el poder sobre los demás.

Asimismo, cuando hablo de maternidad cuir, me enfoco también en la definición que otorga Shelley M. Park: “What does it mean to mother queerly?... someone who mothers outside of heteronormative contexts... (Someone who) questions the heteronormative boundaries of kinship and maternal practice” (1-2). Park reconoce que el maternar cuir (*queer motherhood*)<sup>3</sup> es concebido como una familia en la que dos mujeres comparten la crianza de un niño. Sin embargo, complica esta noción al declarar que es cualquier tipo de crianza que amenaza la noción donde la procreación se centra en mantener el linaje patriarcal. Es decir, Park concibe el maternar cuir (*queer motherhood*) y la maternidad cuir (*queer maternity*) como conceptos que

---

<sup>3</sup> Cuando hago referencias a Shelley M. Park, utilizo una traducción de términos en español, seguido de la terminología en inglés porque ese es el idioma en que escribe la autora. Aunque este trabajo está escrito en español, intento mantenerme lo más fiel posible a las palabras de los autores que referencio. Entiendo que esto puede ser percibido como problemático dentro del ámbito intelectual latinoamericano debido a la naturaleza colonial del idioma inglés, por lo que incluyo mi propia traducción y así mantener el idioma del texto constante.

rechazan las nociones preconcebidas del cuidado. Mi trabajo dialoga con los postulados de Park al observar que la maternidad cuir no es solamente concebida como una relación lésbica a la que se le añade un ser a quien cuidar y querer. La maternidad cuir es cualquier acto maternal que cuestiona ideas heterosexuales y patriarcales preconcebidas. Como señala Park, una mujer heterosexual también puede maternar de manera cuir (*mother queerly*),<sup>4</sup> siempre y cuando sus maneras de maternar (*mothering*) no involucren a un hombre y no se centren en la formación de una familia nuclear, inclusive si hay dos madres en la familia. Mi objetivo con este trabajo es centrarme en la poesía de Gabriela Mistral para proveer un análisis de cómo la voz poética en sus obras alude a una maternidad cuir y la identidad femenina a través de la simbología de la naturaleza. Las definiciones de Park me ayudan a conceptualizar cómo en la selección de poemas mistralianos con temática maternal<sup>5</sup> podemos percibir una desviación de las percepciones patriarcales y heterosexuales respecto a la maternidad y el ser mujer.

Mientras que me parece importante mirar hacia la proyección exterior de Mistral para poder entender cómo encarnó maneras cuir de vivir y de desafiar lo que se codifica como el ser mujer, hace falta volver a estudiar su poesía sin caer en lecturas biográficas. Esto se debe a que, Licia Fiol-Matta, Elizabeth Rosa Horan, Claudia Cabello-Hutt y otras académicas, han estudiado la figura de Mistral para mostrar los desafíos que la poeta ejecutaba hacia las percepciones tradicionales del ser mujer. En el análisis de los cuatro poemas presentados en esta tesis, se va a poner a un lado la lectura biográfica. Se va a demostrar cómo el mar, las plantas, y otros

---

<sup>4</sup> Park opina (y estoy de acuerdo en esto), que la adopción podría percibirse como un acto queer debido a que muchas veces (Park utiliza el ejemplo de las adopciones interraciales) las adopciones no tienen como propósito continuar un linaje homogéneo, sino que curva fronteras y narrativas que podrían ser vistas como lineales y simplistas.

<sup>5</sup> También he incluido poemas que no necesariamente son de temática maternal, pero que aluden a la identidad femenina como una manera de escapar las normas sociales heterosexuales y patriarcales. Con esto, mi propósito es demostrar que la feminidad no está intrínsecamente conectada a la maternidad. La búsqueda personal de una mujer por desarrollar su identidad genérica más allá del ser madre no debe ser percibida como indicio de una “maternidad fallida”. Estos poemas conforman (por lo general), la selección titulada “Locas mujeres” de *Lagar* (1954).

miembros del mundo natural le proveen a la voz poética un espacio para encarnar maneras alternativas de ser mujer. Voy a hacer un análisis de la simbología de la naturaleza. La condición imprevista e incontrolable del mundo natural provee una rica fuente para desenterrar las sutilezas cuir en la poesía de Mistral, así como las maneras en las que la identidad femenina y las expresiones de intimidad pueden cuestionar y desafiar las normas heteropatriarcales.

Por sutilezas cuir me refiero a que encuentro que en la estética de la naturaleza en la poesía de Mistral se pueden hacer lecturas de maternidad cuir, o lecturas cuir en general. Observo lo cuir en los poemas analizados en cuanto al cuestionamiento de lo que se define como el maternar y lo que es ser mujer. Por cuir, me refiero específicamente a comportamientos y maneras de ser que rechazan la heterosexualidad establecida por el patriarcado. En el contexto latinoamericano, Hector Dominguez-Ruvalcaba<sup>6</sup> recalca que el ser cuir es una manera de engendrar una lucha contra el poder eurocéntrico y patriarcal. Esto se logra a través de “acciones políticas, agendas políticas, agendas académicas, movimientos artísticos y desarrollo económico” (8). El patriarcado eurocéntrico denota las relaciones heterosexuales (es decir las relaciones entre un hombre y una mujer cisgénero) y los sexos binarios como las únicas posibilidades de existir. Lo cuir, más que simplemente una marca identitaria, es también una acción constante, un intento consciente por exhibir la realidad de que existen múltiples sexualidades y múltiples géneros y sexos, ya que toda definición es fluida, no es estática como el patriarcado heterosexual intenta concebir.

---

<sup>6</sup> El dictamen de Dominguez-Ruvalcaba respecto a lo cuir yace en comulgo con Judith Butler y su teoría de la performatividad del género (*gender performance*). Para Dominguez-Ruvalcaba, lo cuir representa acciones que desestabilizan las percepciones heterosexuales y patriarcales respecto al género y la sexualidad. Explicando lo que es el género, Butler lo percibe como una marca identitaria que es socialmente construida. El género no es una marca biológica, ya que a través del imaginario colectivo, cada sociedad establece normas sobre cómo cada persona debe caminar, hablar y vestirse correspondiendo su identidad de género. Erróneamente, los discursos heteronormativos generan la ficción de que la identidad de género corresponde a lo que se denomina el sexo biológico (viii). La ficción del sexo biológico es un oxímoron, ya que, como apunta también Lugones, el sexo también es socialmente construido a través del sistema colonial (7).

Las connotaciones cuir en las imágenes de la naturaleza no son obvias inmediatamente, por lo que mi trabajo en este proyecto es desenvolver esas sutilezas para que los lectores puedan también acercarse a la poesía sobre naturaleza y maternidad desde una mirada cuir. La naturaleza, la maternidad, lo cuir y el ser mujer son todas entidades incontrolables que curvan intrínsecamente la linealidad preestablecida de las narrativas heteropatriarcales. Lo cuir se transfiere también a los cuestionamientos de lo homogéneo respecto al ser mujer. La poesía en particular logra potencializar estos cuestionamientos, ya que, más que la prosa, es capaz de remodelar estructuras de oraciones y las maneras en que se emplea el lenguaje. Opino que esta habilidad para jugar con el lenguaje es lo que vuelve la poesía una herramienta perfecta para triangular la linealidad de la heteronormatividad y lo homogéneo respecto al ser mujer.

Mi objetivo no es solamente proveer una mirada cuir hacia la poesía mistraliana, sino que también indago en cómo la simbología de la naturaleza manifiesta maternidad cuir y diferentes maneras de encarnar la feminidad en Mistral. Como demostró Licia Fiol-Matta en su libro *Queer Mother for the Nation* (2002), la madre de la nación fue por mucho tiempo un eje importante en la imagen de Mistral. Por lo tanto, considero que es importante mirar hacia la figura maternal de la voz poética mistraliana cuando se hace un estudio cuir y feminista de su poesía. Park señala que por mucho tiempo la maternidad ha sido excluida de los discursos en la teoría cuir, ya que es percibida como un eje de los roles de género tradicionales, pero percibe la maternidad como una importante herramienta para desestabilizar los parámetros de las relaciones heterosexuales (13). La maternidad cuir potencializa el desafío, no solamente contra la heterosexualidad, sino también ante el patriarcado.<sup>7</sup> Con esta tesis, se demuestra que una lectura

---

<sup>7</sup> Utilizo este término para evitar “matrilineal”, lo cual, como he mencionado, sugiere linealidad, ignorando la complejidad del ser cuir y de la maternidad cuir.

de la naturaleza en la poesía de Mistral nos ayuda a entender la posibilidad de la maternidad de ser una herramienta feminista para escapar de las normas sociales tradicionales.

También es productivo mirar hacia lo que Imani Perry precisa como feminista de liberación (*liberation feminist*); una persona que encarna un enfrentamiento contra el patriarcado que va más allá de una simple teorización y formulación de conceptos (6). En el caso de este proyecto, esto se percibe específicamente en las narraciones poéticas que se centran en la voz femenina. Al embarcarme en este proyecto, planteo nuevas posibilidades de ser madre y mujer a través de mis lecturas de la poesía mistraliana, y así, más que simplemente proveer un análisis literario, emprender una resistencia activa contra los discursos centrados en el patriarcado. Construir diálogos que focalizan a la mujer resuena con Luce Irigaray, quien, similarmente a Woolf, desarrolla la importancia que tiene el lenguaje para formar la identidad femenina: “Man has been the subject of discourse, whether in theory, morality, or politics. And the gender of God, the guardian of every subject and every discourse, is always *masculine and paternal*, in the West” (6). Irigaray establece que por mucho tiempo las ideas respecto al ser mujer fueron producidas por hombres, por lo que ella propone configurar un lenguaje femenino; es decir la producción escrita de mujeres, que permite a otras mujeres verse reflejadas en él y por lo tanto edificarse a sí misma, separada de lo que dicta el previo lenguaje patriarcal (7). Aunque concuerdo con Perry cuando establece la importancia del feminismo más allá de la teoría, también coincido con Irigaray que el lenguaje es el eje de cualquier cambio y resistencia.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Michel Foucault acierta en *Historia de la sexualidad* que una de las maneras de ejercer poder es a través del lenguaje. El ser humano se relaciona con otros, entre muchas cuestiones, al poseer un cuerpo. Cuando se regula lo relacionado al cuerpo, se manifiesta control ante las personas, lo cual es el caso con la prohibición de hablar sobre la sexualidad. Foucault encuentra que el lenguaje (hablado o escrito) es aquello que encarna lo abstracto, por lo tanto, privar el lenguaje respecto a la sexualidad es reducirla a la inexistencia (6).

Propongo, entonces, abordar una nueva posibilidad de lo que se considera como maternal, al igual que el ser mujer, desde un estudio de la maternidad *cuir*, así como las diferentes posibilidades de la feminidad, en la poesía de Gabriela Mistral. Se percibe en que la naturaleza (considerada ejemplarizante de la maternidad) es utilizada de manera subversiva para aludir a un deseo de escape de las normas sociales tradicionales y a la posibilidad de realizarse como mujer, lo cual en este trabajo se refiere a una auto búsqueda independiente de lo que el patriarcado define como mujer. Esto cuestiona el rol de la figura materna aplicado por discursos patriarcales que imponen una perspectiva del ser mujer completamente inseparable de la maternidad. Se va a hacer, entonces, un estudio sobre cómo el escape de los roles tradicionales de la feminidad y la maternidad a través de la naturaleza nos ayudan a entender la maternidad *mistraliana* como *cuir*. Por lo tanto, analizo la escritura como una herramienta para combatir las normas patriarcales, así como la posibilidad del ser mujer más allá de estos mismos dictámenes.

Recalca Alejandra Ramm que el continente latinoamericano es una zona donde la familia nuclear ha formado parte esencial de la cultura. Especialmente la figura materna se tiende a percibir como el pegamento que sostiene los valores y principios tradicionales en la sociedad (20). Ramm expresa que en el contexto latinoamericano, el sostenimiento de la familia es visto como esencial para fomentar una sociedad económicamente próspera y estable. Esto se logra a través de la imposición de los roles de género tradicionales, donde el hombre es el proveedor y la mujer, al igual que los hijos, dependen de él. A pesar de que dentro del sistema neoliberal se favorece que la mujer trabaje, se sigue esperando que una mujer de familia sea madre antes que cualquier cosa (16). Este favoritismo de la maternidad como parte de la feminidad resuena con el culto del marianismo en Latinoamérica; un eje en la formación del continente latinoamericano

como un espacio de las madres. El concepto del marianismo es explorado por Evelyn P. Stevens y Martí Soler, quienes señalan que es un culto de origen cristiano y colonizador, que asemeja al ser femenino a la figura de la virgen María, creando un estereotipo de la mujer como un ser divino y espiritualmente superior al hombre (17). Este culto tan prevalente en Latinoamérica es una falacia repleta de discursos esencialistas. Al insinuar que lo más importante en un cuerpo codificado femenino es la maternidad biológica, se excluye del discurso de la identidad femenina a aquellas mujeres a las que se les asignó otro género al nacer, así como a aquellas que deciden no gestar o que no pueden hacerlo. Además, la otra cara de esta imagen es la del hombre-niño, quien debe ser cuidado y aceptado por su madre primero y luego por su esposa incondicionalmente (20). Esta expectativa de la mujer divina, entonces, nos obliga a ver a la mujer como innatamente inseparable de la maternidad.

Retomando lo que defino como cuir, en este contexto no lo percibo solo a través de la atracción que un individuo tiene hacia alguien del mismo sexo. Exploro lo cuir en la poesía de Mistral partiendo de lo que José Esteban Muñoz, J. Halberstam y Elizabeth Freeman, han propuesto sobre la “temporalidad cuir” (*queer temporality*), concepto que investiga el ser cuir como conductas cotidianas que retan el ideal heteropatriarcal de la vida. Por ejemplo, Halberstam acierta que el no engendrar hijos biológicos ni establecer una familia nuclear es una amenaza al tiempo lineal heterosexual, ya que rechaza la prolongación del linaje (1), un eje, como menciona también Park, de las estructuras familiares heteropatriarcales. Freeman ve el rechazo a la crianza y a la estructura familiar nuclear como una amenaza contra las nociones heteropatriarcales de la productividad del cuerpo. Una mujer (heterosexual o no) que decide adoptar en lugar de tener hijos biológicos, rechaza e incluso amenaza lo que la heterosexualidad define como la función del cuerpo de una mujer. Los discursos heteropatriarcales dictan que la

productividad del cuerpo de una mujer yace en la habilidad de producir hijos biológicos. La decisión de adoptar y no embarazarse sugiere una amenaza a estos discursos que por lo contrario serían asumidos como un hecho de la “naturaleza” femenina (Freeman, 4).

Asimismo, José Esteban Muñoz percibe que el desafío al estilo de vida heterosexual yace en la búsqueda y formación de utopías. Muñoz conceptualiza la “temporalidad cuir” (*queer temporality*) a partir de la futuridad, ya que, como arguye: “Queerness is not yet here” (1). Es decir, el ser cuir es poseer la habilidad de ver más allá del presente y poder imaginar un futuro diferente. Para Muñoz, lo cuir desafía la heterosexualidad porque la búsqueda y creación de utopías sugiere una amenaza a las órdenes establecidas al expresar inconformidad con el presente. Las utopías cuir, como las ve Muñoz, sugieren que la linealidad de las narrativas heterosexuales no es suficiente y que existen otras posibilidades. Lo que Halberstam, Freeman y Muñoz han dicho sobre la “temporalidad cuir” (*queer temporality*) es lo que hace que esta rama teórica funcione con un estudio de la simbología poética de la naturaleza.

Como arguye Liliana Colanzi en el podcast *Hablemos escritoras*, la naturaleza no se puede medir con cronologías normativas. El mundo natural ha existido desde antes de que se documentara la vida humana. Mientras que nuestra experiencia corporal se puede narrar linealmente, es imposible hablar sobre la naturaleza bajo estas mismas estructuras. Por lo tanto, así como lo cuir puede llegar a desafiar la linealidad del tiempo heterosexual, la naturaleza tiene esta misma capacidad. Quizá sea posible imponer una linealidad heterosexual y patriarcal ante el ser humano, pero el mundo natural rechaza completamente estos sistemas. Colanzi opina que este desafío a la linealidad se concibe más efectivamente en la literatura de ciencia ficción y fantasía. Particularmente las historias de viajes en el tiempo logran conceptualizar el estado salvaje del mundo natural al generar situaciones donde múltiples espacios temporales coexisten

dentro de un solo marco narrativo, volviendo este género literario esencial para retratar el mundo natural y la existencia del ser humano dentro de él. La teorización de Colanzi respecto al potencial que tiene la naturaleza en desafiar la linealidad está en sintonía con mis lecturas de este fenómeno como un sitio de enunciación para la maternidad cuir y feminidades alternativas en la poesía de Mistral.

Para concluir, quiero añadir que a lo largo de mi estudio, hago uso del término cuir, la versión hispanizada del inglés queer, de manera intencional. Debido a que estoy explorando estas temáticas en la obra de una poeta latinoamericana, es de suma importancia contribuir a la producción de estudios cuir desde una perspectiva basada en ese punto geográfico. Por lo tanto, ser consciente de intentar hispanizar el lenguaje asociado con la teoría cuir, así como los pensamientos feministas es imperativo. A través de los dos capítulos que constituyen este proyecto, hago uso de lo que manifiestan feministas latinoamericanas como Marcela Lagarde y a Marta Lamas. En cuanto a la teoría cuir, a pesar de que mi entendimiento de este tema está primordialmente influenciado por el trabajo de teóricos anglófonos, en mi proyecto interpreto estos trabajos bajo un contexto hispano y latinoamericano.

Intento también expandir mi conocimiento de lo cuir dándole espacio a teóricos cuyo trabajo se enfoca en Latinoamérica, tales como Sylvia Molloy, Héctor Domínguez-Ruvalcaba, y otros, quienes recalcan la importancia de estudiar y entender la teoría cuir a partir de una perspectiva interdisciplinaria desde Latinoamérica. Entiendo esta idea como una expansión geográfica y lingüística de un conocimiento originalmente homogéneo. También cabe recalcar que, como menciona Claudia Schaefer, un aspecto importante de la teoría cuir latinoamericana es desestabilizar las perspectivas coloniales e imperiales de otras teorías provenientes de Estados Unidos y Europa. Opino que es de suma importancia recalcar que muchos, si no todos, de estos

teóricos cuir trabajan desde la diáspora latinoamericana y caribeña en Estados Unidos, lo cual nos ayuda a entender la producción de estos textos no solamente como cuestionamientos de las limitaciones de una concepción binaria del género y la sexualidad, sino también respecto a fronteras, nacionalidades y razas. En este proyecto en particular, la contribución a los estudios cuir y feministas latinoamericanos yace en que no se busca definir la sexualidad o identidad de género de Gabriela Mistral, más bien se busca desestabilizar esta búsqueda por etiquetar las maneras de existir.

## CAPÍTULO UNO

### MADRE Y MAR DIBUJADAS:

El mar y la intimidad en “Meciendo” y “Canciones en el mar”

“Sí, yo me muevo, vivo,  
me equivoco;/ Agua que  
corre y se entremezcla,  
siento/ El vértigo feroz  
del movimiento:/ Huelo  
las selvas, tierra nueva  
toco.”

Alfonsina Storni

Esta tesis se enfoca en la simbología de la naturaleza en una selección poética de Gabriela Mistral. En este primer capítulo, se analizan: “Meciendo”, de la sección “Canciones de cuna” en *Ternura* (1924) y las dos primeras secciones de “Canciones en el mar”,<sup>9</sup> de “Dolor” en *Desolación* (1922). Estos poemas se han puesto en conjunto debido a que en ambos el mar sirve como trasfondo espacial para que la voz poética escape de las normas sociales tradicionales. Una lectura de estos dos poemas funciona como una entrada al propósito de este proyecto, que es proporcionar una mirada a nuevas maneras de encarnar el ser mujer más allá de las normas restrictivas heteropatriarcales sobre lo que es esta entidad. Una de las maneras en las que se desafían las ideas tradicionales del rol de género femenino es, por ejemplo, en la presentación de la maternidad.

En el caso de “Meciendo” el mar, más que meramente un espacio escénico, es también un objeto que ayuda a la voz poética a encontrar un vínculo íntimo. Esto sucede mediante su personificación como un amante que ayuda a la voz poética a escapar a un mundo donde logra

---

<sup>9</sup> Aclaro que en mi edición de la antología poética de Mistral se presenta “Canciones en el mar” como un solo poema, por lo que lo he analizado como tal. Sin embargo, críticos como Iyonne Gordon Vailakis lo han estudiado como tres poemas separados. Las tres secciones de “Canciones en el mar” son tituladas, consecutivamente, de la siguiente manera: “El barco misericordioso”, “Canción de los que buscan olvidar” y “Canción del hombre de proa”. He decidido analizar solamente las dos primeras secciones debido a que la tercera se enfoca en la relación de la voz poética con el “hombre de proa”, quien la acompaña en el viaje en barco. Sin embargo, las otras secciones se centran en la relación entre la voz poética y el mar, lo cual se relaciona más al tema de esta tesis.

satisfacer este deseo de intimidad. La satisfacción del deseo sucede mientras la narradora mece la cuna de su hijo. Este poema muestra un ejemplo de maternidad cuir porque se desafían los roles de género tradicionales. Si los discursos patriarcales dictan que no hay separación entre mujer y madre, entonces una mujer cuya existencia no se limita al ser madre rechaza las percepciones tradicionales del ser mujer. Esto se percibe en que la voz poética busca también satisfacerse como mujer a través de la búsqueda de conexiones íntimas con personas a parte de su hijo.

La intimidad se refiere a las relaciones cercanas entre individuos, que permiten formar lazos profundos entre ellos. Estos lazos crean una sensación de unidad entre los sujetos, simulando sentimientos de amor, no necesariamente traducidos a lo romántico o erótico. Cuando se crea un vínculo íntimo con alguien, nos prestamos a volvernos la persona que mejor conocen y viceversa. El intimar, entonces, es un vínculo personal que establecemos con otro ser o seres. Sin embargo, esto no significa que deban ser vínculos reservados a la esfera privada. Lauren Berlant define la intimidad como la habilidad de un individuo por formar relaciones que se vuelven cercanas. Esto se logra al vivir experiencias en conjunto y al compartir ideas e ideologías similares. De esta manera, la decepción de su incumplimiento no es individual, sino colectiva (281).<sup>10</sup> El intimar supera lo humano. Sobrepasa nuestras nociones de tiempo y espacio, porque los lazos afectivos que establecemos con otros no se pueden explicar bajo una fórmula lógica. Intimar y fundar afectividad con otros es una manera de crear comunidades, explícita e implícitamente. A través de la televisión, literatura y otras fuentes mediáticas de entretenimiento, se forman imaginarios colectivos, no solamente respecto a las relaciones, sino también respecto a

---

<sup>10</sup> Lauren Berlant expresa esta idea de la siguiente manera: “To intimate is to communicate with the sparest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity. But intimacy also involves an aspiration for a narrative about something shared, a story about both oneself and others that will turn out in a particular way” (281).

los deseos. De esta manera, vemos cómo el intimar va más allá de las conexiones físicas. Mientras que sin lugar a duda el contacto entre cuerpos puede formar parte del intimar, no es un requisito. De hecho, en la mayoría de los poemas analizados en este proyecto, se intuye como algo metafórico, no necesariamente corpóreo. La idea de Berlant respecto a la intimidad como una narrativa compartida complica la noción de lo íntimo en sí, ya que se tiende a pensarlo como cuestiones privadas que no pueden ser compartidas en público. Berlant nos invita, entonces, a romper esas barreras entre lo privado/público, y así permitir que se compartan las diferentes maneras de ser que posibilitan el intimar. Muchas veces, las fantasías que nos entablamos respecto a la vida que queremos llevar es de una vida perfecta. Compartir historias públicamente sobre las imperfecciones de la vida ayuda a tener expectativas más realistas. En cuanto al intimar respecta, este vínculo está compuesto por rituales que son considerados exclusivos de la esfera privada. Es decir, “la ley sociolingüística según la cual de cada cosa se habla donde corresponde” (Francisco Cruces, 316) lo cual ha llevado a “una accidental toma de distancia respecto a la división público/privado que, en este caso como en tantos, tiende a emborronarse o resquebrajarse en función de exigencias de la vida corriente” (Cruces, 316). Similarmente a la propuesta de Berlant, es importante borrar la dicotomía de público/privado, para así poder visibilizar alternativas en cuanto a las maneras de vivir. Las cuestiones familiares, por supuesto, caen dentro de la categoría de lo privado, por lo que se espera que en público no se sostengan conversaciones de esta temática.

Tanto en “Meciendo” como en “Canciones en el mar” se percibe la naturaleza como una fuente de escape de las normas sociales tradicionales. Por normas sociales tradicionales, me refiero específicamente a las retóricas esencialistas que limitan a las personas basándose en su identidad de género o cualquier otro aspecto de identidad. Uno de los roles sociales entre las

mujeres que puede resultar limitante y opresivo es el de la maternidad. Por ejemplo, Marta Lamas propone que la maternidad es una experiencia que las normas patriarcales dictan como innata en la feminidad. En el contexto latinoamericano, Lamas recalca que la influencia de la religión, en particular el de la iglesia Católica, genera una incapacidad de separar estas dos entidades (visto, por ejemplo, en el culto del marianismo). La autora arguye que el vínculo entre el catolicismo y la política en la región latinoamericana ha causado que socialmente exista “la importancia determinante que se otorga a la maternidad y al cuidado del hogar como el destino esencial de las mujeres” (135). Lamas nota que no es solamente la religión lo que impone el determinismo de la maternidad en las sociedades latinoamericanas sino que también la precariedad económica. Al ser vistas como el núcleo del hogar familiar debido a su posición de madres, se espera que las mujeres sean responsables por sacar a sus familias de la pobreza. Esta presión que se le impone a las mujeres complica la separación que se debe hacer entre la feminidad y la maternidad. Observamos, entonces, cómo la maternidad es un concepto formado socialmente, a pesar de que en la región latinoamericana se asume que el ser madre es un destino biológico de la mujer. Se debe reconocer, asimismo, la diferencia entre una capacidad y una obligación biológica. Solo porque un cuerpo sea capaz de engendrar hijos no significa que esté obligado a hacerlo. Lamas le pone gran énfasis a generar acceso a la educación para las mujeres desde de una temprana edad, para así “ser capaces de ver la maternidad como una decisión y no como destino ‘natural’” (137). Se asume que la feminidad está intrínsecamente conectada con la maternidad, y que una mujer sin hijos no es una mujer completa. El no ser madre es visto como una traición al cuerpo femenino, como si el deber corporal de la mujer fuese dar a luz, y el no hacerlo equivaliera a una deshonra física. Una manera importante de combatir la fábula de que la maternidad es inseparable del ser mujer está en reconocer que la identidad femenina no se limita

solamente al materner. El ser mujer es mucho más complejo que eso, y por lo tanto debe haber una separación entre la feminidad y la maternidad. Asimismo, Lamas nos invita a ir un paso más adelante al proponer cambios sociales y políticos específicos que proveen acceso a la educación, una herramienta valiosa en contender los esencialismos de género. Aquí retomo lo que Imani Perry categoriza como feminista de liberación, ya que es importante notar las maneras en que el patriarcado genera limitaciones social y culturalmente para poder generar alternativas de vida. Aunque este es un proyecto de estudios literarios, es fundamental entrar en diálogo con las realidades de cómo se manifiesta el patriarcado en el día al día.<sup>11</sup>

“Meciendo” es un breve poema de tres estrofas sobre el yo poético quien, mientras mece la cuna de su hijo, trasciende a un universo donde se pierde dentro de las imágenes del mar: “El mar sus millares de olas/ mece, divino./ Oyendo a los mares amantes,/ mezo a mi niño” (91). En estos primeros versos se percibe una temática de fantasía. El mar es personificado, ya que se le asemeja a un ser humano que ejecuta la acción de mecer, creando un escenario de fantasía. En estos primeros versos, se alude a que el mar replica el movimiento de mecer que ejecuta la madre. Esta semejanza entre la madre y el mar genera el estado fantasioso que observo en el poema. A pesar de que la voz materna y el sujeto del mar ejecutan la misma acción, no deben ser percibidos como reflejo de cada uno, ya que se hace una distinción clara entre cada uno, y en ningún momento se unen.

---

<sup>11</sup> La manera en que percibo mi posición como académica feminista es simultáneamente ejemplarizada por Imani Perry, cuando, elaborando cómo su trabajo es un ejemplo de feminismo liberatorio, arguye: “These stories, events, and cases are deliberately chosen to resist accounts of patriarchy that treat ‘patriarchies’ in each society, culture, or subculture as a parallel set of structures that merely repeat themselves within each group, ethnicity, or nation-state... This work, moreover, is not about the sexism within sociality (an important topic, just not mine). It focuses on the multiple forms of domination that grew under a structure of patriarchal authority that was globally imposed during the age of empire. I am interested in exploring these multiple iterations of patriarchy as shaped by the logic undergirding them all...” (6). Por lo tanto, al embarcarme en un proyecto de estudios literarios latinoamericanos, donde se utilizan teorías de estadounidenses y otras nacionalidades, creo conexiones respecto a las manifestaciones del patriarcado interculturalmente.

En “Meciendo” se percibe cómo la naturaleza funciona como simbología de un deseo de escape de las normas sociales. Por normas sociales me refiero a los discursos esencialistas que proponen imponer comportamientos basados en estéticas corporales. El esencialismo es el que impide separar a la mujer de la maternidad. Es decir, el suponer que el ser madre es la única manera de cumplir por completo la formación de identidad femenina. Vinculada a la suposición que solo se puede ser mujer si se es madre está la relación que se ha fomentado entre la feminidad y la naturaleza. La estética visual y literaria latinoamericana ha explorado esta relación debido a que se asume que la mujer es un ser delicado y empático que biológicamente está destinado a cuidar, no solamente de un ser humano, sino también del mundo natural que la rodea.

Podemos observar cómo la presencia de la naturaleza en “Meciendo” se materializa de manera subversiva. La relación entre el ser mujer y la naturaleza se ha entablado con el propósito de imponer una mirada esencialista ante los cuerpos codificados femeninos. A través del escape de la fantasía mientras la madre mece a su hijo, se crea una separación entre madre y mujer, lo cual cuestiona este vínculo establecido forzosamente por la heterosexualidad. Esto se percibe en que el esencialismo físico que critica Marta Lamas se relaciona a la manera en que Carol J. Adams define el ecofeminismo; la rama etimológica que busca establecer una unión inequívoca entre el ser mujer y la naturaleza:<sup>12</sup> “Ecofeminism stresses relationship, not solely because it has been women’s domain, but because it is a more viable ethical framework than autonomy for transforming structures that are environmentally destructive... Ecofeminism identifies the twin

---

<sup>12</sup> La cuestión del determinismo biológico se puede trazar hacia la relación que se ha formado entre las mujeres y el mundo natural. En Latinoamérica, hay una tendencia en pintoras y escritoras mujeres de celebrar las raíces de la feminidad en la naturaleza. Por ejemplo, a través del surrealismo, en la obra “Raíces” (1943), Frida Kahlo crea un universo visual donde el cuerpo femenino se mezcla con la tierra y otros elementos naturales. En el cuento “La debutante” de Leonora Carrington, el contacto íntimo con la naturaleza es el umbral para que una mujer joven forme alternativas a lo que socialmente se le ha forzado.

dominations of woman and the rest of nature” (5-11)<sup>13</sup>. Al proclamar que la formación de relaciones es un aspecto indudable del ser mujer, Adams establece la conexión inseparable entre la feminidad y la maternidad, reiterando el esencialismo que reprueba Lamas. Sin embargo, también cabe recalcar que el ecofeminismo, más que simplemente imponer una similitud entre la feminidad y la naturaleza, también subraya la importancia de aprender a construir comunidad mediante el cuidado del mundo natural. Esta importancia que el ecofeminismo coloca en comunidad, como vemos en la cita de Adams, cuestiona las nociones patriarcales del individualismo y capitalismo que valoran la destrucción ambiental (Gates 8).

Tomando una postura crítica ante el ecofeminismo de Adams, Margaret Jane Stringham arguye que el percibir a las mujeres en conexión con la tierra y el cuidado de esta es insinuar que la feminidad no existe sin la maternidad (3). Además, Stringham indica que las estructuras patriarcales presentes en el ecofeminismo podrían rastrearse en la poesía y ensayos de Gabriela Mistral: “These structures are dualities that Mistral mentions... and in so doing may condone them, but she reworks and redefines female roles from subordinate to worthy by advocating female relationships among each other and with nature” (3). Más que deducir que la obra poética e intelectual mistraliana de temática maternal es una reivindicación del esencialismo patriarcal,

---

<sup>13</sup> La definición del ecofeminismo de Carol J. Adams es la que más se acerca a formar un vínculo entre la maternidad y la naturaleza a través de las culturas del cuidado. Debido a que este no es el enfoque teórico de mi trabajo, he preferido quedarme con una sola definición. Sin embargo, existen múltiples maneras de concebir el ecofeminismo. En el mundo occidental, adquirió fama a partir de la década de los setenta. Ahora, en el siglo XXI, han surgido varias ramas de esta teoría. Particularmente en el ámbito intelectual de Estados Unidos, que es el caso, por ejemplo, con Stacy Alaimo, Susan Hekman y Carolyn Merchant. La raíz principal es en Francia, donde Françoise d'Eaubonne conceptualizó que el vínculo entre las mujeres y la naturaleza yace en que ambas son víctimas de la violencia del sexo masculino. La autora francesa recae en retóricas esencialistas, al argüir que el cuerpo codificado masculino es intrínsecamente agresivo y destructivo: “Practically everybody knows that today the most immediate threats to survival are overpopulation and the destruction of our resources; fewer recognize the complete responsibility of the male system, in so far as it is male (and not capitalist or socialist) in these two dangers; but even fewer still have discovered that each of the *two* threats is the logical outcome of one of the *two* parallel discoveries which gave men their power over fifty centuries ago: their ability to plant the seed in the earth as in women, and their participation in the act of reproduction” (66).

hay que interpretarlas como una aportación feminista que provee una mirada al potencial que tiene la naturaleza para romper con la opresión patriarcal.

En “Meciendo”, las olas del mar parecen estar en constante movimiento. La voz poética no enuncia una noche o momento en específico, borrando por completo la línea entre realidad y fantasía, ya que la acción podría estar sucediendo eternamente. Se aclara que el espacio temporal sucede en la noche en la segunda estrofa: “El viento errabundo en la noche”. Nuevamente, el tiempo es generalizado. No se aclara si es una noche en específico. La misma Mistral nota el rol importante que juega el espacio de la noche en la formación del vínculo íntimo entre madre e hijo durante el acto de mecer. Esto lo arguye Mistral en el ensayo “Colofón con cara de excusa” el cual funciona como epílogo para *Ternura*. En él, la poeta nota que las canciones de cuna son para el entretenimiento de la madre cuando pone a dormir al hijo mientras lo mece. Las canciones son “una manera de hablar consigo misma, meciendo al hijo, y además comadreando con él, y por añadidura con la noche” (210). Vemos, entonces, cómo para Mistral la noche es un espacio donde sucede el acto íntimo de mecer a un hijo. Ya que la función de la acción de mecer es que el hijo duerma, se trata de un encuentro que sucede solamente en la noche. En la primera estrofa de “Meciendo”, vemos cómo el mar replica el mecer que ejecuta la madre con el hijo durante la noche. Así como el mecer es un instante íntimo para la madre y el hijo, también lo es para la madre y el mar.

Analizando las canciones de cuna mistralianas en general, Nita M. Dewberry nota que en vez de ser percibidas como un anhelo por la maternidad, deben ser vistas como un anhelo por compañía, por intimidad. Según Dewberry, la voz poética en las Canciones intenta deshacerse de sus miedos al poner a dormir a su hijo (95). El acto de mecer a un hijo hasta que duerma es una manera para la madre de nutrir. Mientras la voz maternal pone a dormir al hijo, ella entra a un

mundo imaginario donde el mar es catalizador para que la voz poética cumpla sus deseos de una conexión íntima. A pesar de que la voz poética se encuentra en un mundo imaginario, contrario al hijo, ella se encuentra en un estado de lucidez; está consciente de sus fantasías. El movimiento de mecer una cuna es reproducido por el meneo del mar que ayuda a la madre a entrar al mundo imaginario, donde cumple su deseo. Por lo tanto, observamos que la búsqueda de la identidad femenina y el cumplimiento de una acción maternal suceden en el mismo espacio. Respondiendo a la teoría de Dewberry, me gustaría añadir que, más que escapar de sus miedos, la voz poética en “Meciendo” escapa de las normas opresivas dictadas por el culto patriarcal del marianismo. Más que ver la maternidad como algo opresivo, la voz poética la reivindica y la vuelve una herramienta para satisfacerse como mujer a través de la búsqueda de una conexión íntima, más allá de la conexión entre la madre y el hijo; una conexión de la cual el mar es partícipe.

La primera estrofa continúa con el verso: “Oyendo a los mares amantes, mezo a mi niño” (91). La semejanza del mar con un amante muestra cómo la voz maternal busca una conexión íntima. Más allá del hecho que se utiliza el adjetivo “amantes” para referirse al mar, la voz poética entabla una relación con este ser durante la noche, cuando se encuentra meciendo a su hijo. Cuando la voz poética se adentra al mundo paralelo con el mar al mismo tiempo que pone a su hijo a dormir, la madre entabla igualmente una relación íntima con el mar: “El mar sus millares de olas/ mece, divino./ Oyendo a los mares amantes,/ mezo a mi niño.” Las dos acciones suceden al mismo tiempo, y ambas son igualmente íntimas. Esto sucede en que para la madre, el mecer a un hijo entabla un vínculo afectivo fuerte. Ayudar a alguien a dormir es un acto de cariño, donde el niño establece un sentido de seguridad con el sujeto materno. Cuando el mar emula el mecer, similarmente establece ese tipo de relación íntima que ejecuta la madre con el hijo.

En cuanto a la relación ente la madre y el mar, Alicia V. Ramírez Olivares ha notado que hay connotaciones eróticas entre ellos (83-84). Según Ramírez Olivares, tanto el acto maternal de mecer como el deseo sexual femenino forman parte de la realización de la mujer. Sin embargo, en estos versos notamos que la voz materna busca compañía mientras mece a su niño. A pesar de que la voz poética se refiere al mar como “amante”, esto no implica una relación romántica o erótica, sino íntima, lo cual no tiene por qué confundirse con un acto sexual. Se percibe que la madre en el poema busca compañía porque, a pesar de encontrarse sola con su hijo mientras lo mece, aún así intenta entablar una relación con el mar, ser quien es personificado en el poema. La personificación de un sujeto como el mar es indicio de una búsqueda por compañía e intimidad, especialmente considerando que este sujeto replica una acción tan familiar como lo es el mecer.

La relación entre la intimidad y la acción de poner a un hijo a dormir la nota la misma Mistral en “Colofón con cara de excusa”. En el ensayo, la poeta demuestra que poseía un trasfondo intelectual, casi filosófico, detrás de sus canciones de cuna. Debido a que por lo general estas canciones se les leen a los niños antes de dormir, se asume que no hay necesidad de analizarlas a profundidad ni de otorgarles algún merito literario o artístico. Mistral demuestra en este ensayo que las canciones de cuna son en verdad para las madres y su entretenimiento mientras ponen a sus hijos a dormir, y no para los niños. Propongo que en “Colofón” se demuestra un alejamiento de los discursos esencialistas que pueden generar lecturas de las canciones de cuna, ya que la poeta muestra que se pueden poseer cualidades maternas y al mismo tiempo alcanzar la satisfacción como mujer. En el ensayo se demuestra lo que Mistral opinaba de su obra y provee un ejemplo de cómo ella misma ayuda al lector a estudiarla.

Retomando el análisis de “Meciendo”, observamos cómo en el instante en que la voz poética completa sus deberes maternos se adentra también en un mundo donde busca satisfacer su deseo por poseer un vínculo íntimo con alguien más. Al final de la primera estrofa, la madre anuncia poder escuchar al mar mientras mece al hijo. El mar le sirve a la voz poética como un escape de las normas tradicionales respecto al maternar para adentrarse en un mundo donde busca cumplir sus deseos de intimidad. Dentro de los roles de género tradicionales, si una mujer debe siempre ser madre, entonces, también debe ser esposa. De acuerdo con las estructuras heteropatriarcales, la procreación debe suceder solamente dentro del matrimonio heterosexual y monógamo. Estas creencias limitantes demonizan a las madres solteras y divorciadas (Park, 187). Siguiendo este protocolo, se puede asumir que una madre que busca intimidad es fiel a los sistemas patriarcales. Sin embargo, oyendo a la voz materna de “Meciendo” podemos cuestionar estas suposiciones heteronormativas, debido, primero, a que no se alude en ningún momento a que la persona con quien la madre desea entablar una relación íntima esté relacionada al hijo. La madre busca entablar intimidad con el mar mientras se encuentra con el hijo, pero esto no significa que el mar necesite iniciar también una relación con el hijo de la mujer. Por ejemplo, se percibe que el instante donde la madre mece a su hijo sucede al mismo tiempo cuando escucha al mar. Sin embargo, estos son encuentros paralelos que no se interconectan. La voz femenina del poema desea formar un vínculo como mujer, no como madre; dos versiones de la voz que no tienen por qué ser tratadas como la misma.

El mar es de suma importancia, ya que no es meramente una semejanza al mecer de la cuna de un niño, sino que es también objeto que ayuda a la voz poética en su encaminamiento a encontrar intimidad. El acto de oír a los mares, quienes son descritos con vocablo que alude a la intimidad, demuestra cómo la madre está en contacto próximo con este ser. Al principio del

poema, pareciera que hay distancia entre la madre y el mar: “sus millares de olas/ mece”. Sin embargo, al final de la primera estrofa, vemos que, a través del sentido auditivo, sí hay cercanía entre ambos. Asimismo, notamos que el mar emula el movimiento de mecer que ejecuta la madre con el niño. Así como el acto de mecer a un hijo para que duerma es una manera de formar un vínculo íntimo, también lo es entre la voz poética y el mar. Licia Fiol-Matta nota que la voz poética en esta obra “evokes a divine power that is pantheistic and not necessarily Christian... ‘Meciendo’ multiplies the reach of religiosity in the poem, possibly amplifying the meaning of maternal ‘love.’” (Capítulo cuatro). La reflexión de Fiol-Matta respecto a la “amplificación del significado del amor materno” resuena con la conceptualización de la maternidad cuir en este trabajo. En el poema, la búsqueda de un lazo íntimo no se limita solamente al mar o al hijo, sino también al viento, otra entidad natural. Este ser aparece en la segunda estrofa: “El viento errabundo en la noche/ mece los trigos./ Oyendo a los vientos amantes,/ mezo a mi niño” (91). Similarmente al mar en la primera estrofa, el viento es descrito con el adjetivo “amante”, aludiendo nuevamente a una relación íntima entre la madre y este ser. Además, el viento emula también el acto de mecer, el cual, similarmente a sus efectos en cuanto al hijo y el mar, genera un lazo íntimo con la voz materna. Retomo lo que defino como intimidad; el medio por el que una persona forma un sentido de unidad y afectividad con otros. La madre poetizada de “Meciendo” logra entrelazar estos vínculos mediante su relación con el hijo, el mar y el viento; seres con quienes ejecuta el acto de mecer.

Así como la voz femenina logra entablar una relación íntima con el hijo a través del acto de mecerlo para que duerma, asimismo ella puede formar un vínculo afectivo (no materno) con los “mares” y “vientos”. Mientras que la voz femenina logra desarrollar un lazo íntimo con su hijo, ella anhela además otra clase de intimidad que busca en los “mares” y “vientos”. Esto no

significa que la intimidad entablada por la madre con el hijo no la satisface. Lo que prueba es que la voz del poema es una mujer capaz de formar lazos afectivos tanto con el hijo como con otros seres. La versión materna de la voz poética entabla intimidad con el hijo, mientras que la versión femenina hace lo mismo con los “mares” y “vientos”, lo cual no significa que una tenga que excluir a la otra. La pluralidad del mar y el viento es importante, además, porque refleja la capacidad de encontrar múltiples lazos afectivos e íntimos. Esto se nota también en el título del poema, ya que “meciendo” es el gerundio del infinitivo “mecer”. Se crea la sensación de una acción que sucede constantemente. Como se ha mencionado, en el poema se borra la línea entre realidad y ficción. El mar y el viento, seres inanimados, cobran vida en la narrativa poética a través de la personificación y el lenguaje que les asemeja a personas humanas.

La falta de claridad ante los momentos ficticios y reales es corroborada también con la insinuación de acciones que suceden constantemente. Aquí se le añade un elemento *queer* a mi lectura de este poema en particular. En el caso de “Meciendo”, esta interpretación se percibe con lo que José Esteban Muñoz define como *queer*:

the case of queerness is nothing like an escape from the social realm, insofar as queer aesthetics map future social relations. Queerness is also performative<sup>14</sup> because it is not simply a being but a doing for and towards the future. Queerness is essentially about the rejections of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world (1).

Así como el acto de mecer podría suceder eternamente, también puede serlo la búsqueda de la voz poética para encontrar a una persona con quien entablar una relación íntima. Los “mares” y “vientos” enunciados en la narrativa son seres inanimados que cobran vida a través del

---

<sup>14</sup> Este concepto también es delineado por Judith Butler en su libro *Gender Trouble* (1990), donde arguye que el género es socialmente construido.

imaginario de la voz poética. Por lo tanto, la búsqueda de una conexión íntima podría permanecer incumplida por siempre. Sin embargo, lo que me interesa sobre esta reflexión de Muñoz es el punto respecto a la habilidad de ver más allá del presente y poder imaginar un futuro diferente. Si la voz poética no satisface sus deseos de intimidad dentro de un mundo verídico, solamente uno ficticio, el acto de describir una fantasía muestra habilidad para imaginar un espacio futuro donde la realización de madre y mujer coexisten.

Podemos expandir la noción del tiempo en “Meciendo” cuando giramos hacia la conceptualización de éste como algo que propaga la linealidad de la heteronormatividad. Halberstam explora el “tiempo cuir” (*queer time*) como una resistencia a esta rectitud que se impone socialmente:

A ‘queer’ adjustment in the way in which we think about time, in fact, requires and produces new conceptions of space. And in fact, much of the contemporary theory...has focused on queer space and queer practices. By articulating and elaborating a concept of queer time, I suggest new ways of understanding the nonnormative behaviors that have clear but not essential relations to gay and lesbian subjects (7).

Lo cuir, más que desafiar las normas a través de acciones y presentaciones corpóreas, también cuestiona la relación humana con el espacio y, por ende, con el tiempo. Retomando la teoría de Molloy respecto al cuerpo que se presta para ser codificado y leído, vemos cómo el “tiempo cuir” (*queer time*) propicia una falta de juicio ante estas interpretaciones corpóreas. Al redefinir las nociones del espacio, Halberstam abre la eventualidad de existencias materiales más equitativas. Nos invita a entender que la heterosexualidad y el patriarcado son proyectos que intentan imponer la percepción de que a través de la historia solamente han existido relaciones y maneras de ser heterosexuales y normativas. El proyecto heterosexual ha curado la historia para

su conveniencia. Se ha logrado a través de archivos de eventos populares donde la existencia y participación de cuerpos no normativos son borradas. Se extienden, entonces, los dictámenes de Muñoz, en el sentido de que el “tiempo cuir” (*queer time*) no se basa solamente en imaginar el futuro, sino también en replantear el pasado. Al encarnar en el presente maneras de ser disidentes a lo normativo, se cuestiona el futuro, pero también se discute cómo se ha interpretado el pasado.

Continuando la cuestión de la intimidad, la manera en que ésta y la maternidad cuir se unen yace en que, como recalca Park, la matrilinealidad desafía las nociones heteropatriarcales de la familia al proveer la posibilidad de intimar de manera cuir en el sentido psicológico así como en sus dimensiones materiales (10). Esto sucede a través de la desestabilización del espacio y tiempo doméstico en el que se encarna la intimidad, instigándonos a separarnos de la idea del hogar como un lugar seguro (10). Por lo tanto, se cuestiona la noción de que la intimidad tiene que ser algo estático, que se ejecuta, por ejemplo, solamente entre madres biológicas con sus hijos y que debe suceder en un espacio limitado, como lo es el hogar físico. Park nos invita, entonces, a romper estos órdenes para revelar que la familia es una estructura permeable y maleable que se extiende dentro de múltiples hogares, y, a veces, alrededor de varias ciudades, naciones, e incluso continentes (12). Por lo tanto, arguye que vivir de una manera íntima no puede depender de una proximidad geográfica o en las prácticas diarias domésticas; debe encontrar otras maneras de materializarse (12). En mi lectura de “Meciendo”, se demuestra cómo la voz materna ejemplariza estas maneras de entablar intimidad que cuestiona las nociones heteropatriarcales de este acto. El cuestionamiento de las concepciones heteropatriarcales respecto a la intimidad es también de suma importancia, ya que demuestra la posibilidad de alternativas en cuanto a los espacios que se habitan, así como los vínculos afectivos que se establecen. Polemizar la intimidad de las relaciones permite también redefinir las funciones del

cuerpo codificado femenino. Como indica Francisco Cruces, los vínculos que suceden en el espacio del hogar o de la habitación son cuestiones que socialmente se espera se mantengan en privado. Lo relacionado al cuerpo cae dentro de estos discursos que se espera no salgan de la esfera íntima (319). El maternar cuir expande estas dicotomías de lo privado/público al redefinir las culturas de cuidado, al igual que los espacios donde suceden los rituales de intimidad. Similarmente, Cruces recalca la importancia de hablar sobre lo íntimo en espacios públicos para así revelar ante públicos homogéneos una diversa gama de maneras para amar y convivir. Por supuesto, una posición heteronormativa puede cuestionar las nociones homogéneas respecto al intimar, ya que, como teorizan Park y Halberstam, lo cuir es, más que una marca de identidad, una manera de encarnar temporalidades alternativas.

Aunque no haya intención, las acciones que encarnamos tienen un efecto cultural y social. Asumir que los gestos que desafían cualquier reglamento homogéneo no tienen un impacto es rechazar e ignorar la politización del cuerpo. Sylvia Molloy denota que las acciones no son abstractas, sino que, al encarnarlas, siempre existe la posibilidad de ser juzgado. “A su vez, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales... quiero rescatar ese cuerpo, recalcar su aspecto material” (2). El cuerpo codificado femenino es leído como “máquina reproductora” (Lina Meruane, Capítulo uno). Particularmente en el contexto latinoamericano, un espacio geográfico focalizado en la imagen de la mujer que materna, un cuerpo que dispute esta noción se lee como sitio que pelea contra las narrativas esencialistas. Aunque la producción literaria se ejecuta a través de la mente, una mujer que favorece este modelo de engendrar intrínsecamente personifica resistencia contra las narrativas heteropatriarcales sobre la feminidad y la maternidad.

Para concluir el análisis de este poema, vamos a la tercera y última estrofa. En las primeras dos estrofas, la voz poética enuncia a los “mares” y “vientos”, ambos seres que la madre encuentra en un mundo ficticio donde busca vínculos íntimos. En la tercera estrofa, la voz poética enuncia a una tercera entidad con quien se encuentra en su imaginación mientras mece al hijo: “Dios Padre sus miles de mundos/ mece sin ruido./ Sintiendo su mano en la sombra/ mezo a mi niño.” En estos versos, la madre alude a una relación religiosa, ya que el nombre “Dios Padre” referencia al “Dios” cristiano, como ha notado Fiol-Matta. Nuevamente, se referencia aquí la pluralidad: “sus miles de mundos”. La pluralidad del “Dios Padre” se asemeja a una abstracción de la persona, quien emula el infinito, generando la posibilidad de encontrar intimidad en múltiples sitios. En el tercer verso de la estrofa, notamos la persistente búsqueda de intimidad cuando la voz poética enuncia que siente la mano del “Dios Padre”. No se aclara en donde siente su mano, ni lo que hace al tener contacto con la madre, pero si es anunciado que la voz maternal continúa meciendo al hijo. Al principio de la estrofa, se alude que “Dios Padre” es un ser abstracto, por lo que la mano que siente la voz poética debe ser interpretada como metafórica.

Ahora se comienza el análisis del segundo poema, “Canciones en el mar” (65-67) del primer poemario, *Desolación* (1922). Solamente se va a hacer un análisis de las dos primeras secciones, tituladas “El barco misericordioso” y “Canción de los que buscan olvidar”. Este poema forma parte de la sección “Dolor”, lo cual ejemplariza una de las temáticas centrales de esta obra: la búsqueda por la sanación de una herida, o del dolor. A través de las alusiones al cuerpo en el poema, se entiende que el dolor que siente la voz poética es corporal. Al igual que en “Meciendo”, aquí el mar es un catalizador para que la voz narradora pueda cumplir un deseo. En este caso, el deseo es uno de sanación y es el mar quien le provee sanación a la voz poética. A

pesar de la diferencia en extensión, “Meciendo” y “Canciones” poseen un par de características en común. Por ejemplo, la cualidad de canción que tienen ambos poemas está en el uso constante de la repetición. En el caso de “Canciones”, particularmente la segunda sección del poema dispone de repeticiones, en este caso la palabra lavar: “Lávalo, mar, con sal eterna;/ lávalo, mar; lávalo mar”, “Lávalo, mar, con sal tremenda, lávalo, mar; lávalo mar” (66). Esto me trae a la otra similitud entre “Meciendo” y “Canciones en el mar”, que es la presencia del mar.

Se comienza el análisis de este poema con la primera sección, “El barco misericordioso.” Desde el comienzo del poema, observamos que la voz poética se encuentra en un estado de escape. La primera estrofa comienza con los versos “Llévame, mar, sobre ti, dulcemente,/ porque voy dolorida./ ¡Ay!, barco, no te tiemblen los costados,/ que llevas a una herida” (65). Ella busca sanación de su dolor a través del mar, pero también busca escape. La conjugación del verbo “llevar” en estos versos implica un movimiento que sucede en un tiempo indefinido. La voz poética, entonces, no especifica por cuanto tiempo se va a encontrar navegando en el mar. Asimismo, no se clarifica si la voz poética tiene un destino definido, por lo que podría estar en el mar eternamente. En su análisis, Fernando Pérez-Villalón interpreta que este poema se trata de un ejemplo en la tendencia en las obras en *Desolación* de retratar el desplazamiento geográfico. Pérez-Villalón adopta el término “poética dislocada” (114), lo cual intenta conceptualizar las maneras en las que la palabra escrita, en particular la poesía, logra expresar las necesidades de la migración cuando un individuo no se encuentra conforme con el espacio geográfico que habita.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> La temática del desplazamiento geográfico se relaciona con el escape de los dictámenes sociales tradicionales, uno de los temas centrales en esta tesis. Aunque no forma parte de este proyecto, quiero guiar al lector al poema “La bailarina”. Este proviene de *Lagar* y conforma la sección “Locas mujeres”. En el siguiente capítulo se analiza uno de los poemas en dicha sección. Menciono “La bailarina” porque la mujer titular rechaza la sociedad de la que proviene, y se desnuda para simbólicamente dejar a un lado el pasado, permitiéndole encarnar su feminidad separada de los roles de género tradicionales: “La bailarina ahora está danzando/ la danza del perder cuanto tenía./ Deja caer todo lo que ella había,/ padres y hermanos, huertos y campiñas” (343).

La voz poética se encuentra navegando en el mar porque está escapando de la causa de su dolor. Partiendo de los escritos de Martin Heidegger, Pérez-Villaglón arguye que “(p)oner el desplazamiento al centro de la producción de una obra desestabiliza en forma considerable estas nociones de lugar...se resiste a cualquier reducción identitaria, a cualquier mismidad” (114). Observamos, entonces, cómo el desplazamiento que ejecuta la voz poética al navegar en el mar, escapando de aquello que la hirió, muestra un rechazo a los dictámenes tradicionales, lo cual se relaciona con lo que María Lugones denomina “viajar-mundos” (*‘world’-travelling*). Cuando alguien es subordinado, es decir, ha sido marginalizado dentro de los esquemas sociales tradicionales, tiene necesidad de moverse constantemente, de desplazarse geográficamente, para así encontrar un espacio en donde se borre su posicionamiento de marginalidad (3). Podemos observar a la voz poética, entonces, como una nómada que espera encontrar en el mar el sentido de pertenencia que no tuvo en la tierra, en su vida pasada. Dentro del marco temporal del poema, no se revela si la voz poética tiene un destino en particular. Generalmente, se percibe el mar como un espacio transitorio, por el que se pasa para llegar a un lugar en específico. Partiendo del análisis de Pérez-Villaglón, observamos que se complican las nociones del espacio y lugar, ya que la voz poética podría permanecer por un tiempo indefinido en el mar, donde se encuentra el agua, que parece tener cualidades sanativas.

El deseo de la voz poética en “Canciones en el mar” involucra sanar el dolor, y el vehículo para satisfacer este deseo es el barco, a quien le implora en la primera estrofa que lleve su cuerpo herido con compasión y cuidado. En la primera estrofa, además, vemos que el deseo es por el cese del sufrimiento físico (se utilizan las palabras “dolorida” y “herida” para describir el estado de la voz poética). La identidad femenina de la voz poética se basa aquí en el cumplimiento del deseo. Se cuestiona, entonces, la percepción del ser mujer, ya que la

maternidad no forma (explícitamente) parte de su formación. La cuestión de lo corporal es relevante en “Canciones en el mar”. En la segunda estrofa, la voz manifiesta: “Buscando voy en tu oleaje vivo/ dulzura de rodillas”, y luego declama: “Mírame, mar, y sabe lo que llevas,/ mirando a mis mejillas.” El cuerpo es el sitio donde se manifiesta el sufrimiento de la voz poética: “dolorida” y “herida”.

Es importante notar el hecho de que la voz poética se encuentra en el mar gracias a un barco. La primera estrofa continua con los versos “¡Ay!, barco, no te tiembles los costados,/ que llevas a una herida” (65). Similarmente a las olas del mar en “Meciendo”, en este poema el barco ayuda a la voz poética a navegar por el agua. Se alude a través del poema al acto de mecer, particularmente en la última estrofa de la primera sección: “Pero entre tanto, mar, sobre este puente/ mecerás a la herida” (65). Como se demostró en el análisis del poema anterior, el acto de mecer ayuda a calmar a un hijo, para así instigar que duerma. De igual manera, aquí el mar mece a la voz poética como parte del proceso para sanar el dolor de sus heridas. Además, ésta se encuentra en un proceso de desplazamiento para poder alejarse de la tierra, en donde la han herido. El acto de mecer se percibe también, entonces, como movimiento que le ayuda a alejarse. La última estrofa de la primera sección, además, comienza con los versos “Más allá volarás con solo frutos,/ y velas desceñidas”, haciendo alusiones a la muerte. La imagen de las velas que pierden su fuego insinúa la pérdida de la vida, complicando la temática del escape que interpreta Pérez-Villalón. Esto se nota también en las menciones del cuerpo, ya que en la tercera estrofa de la primera sección se describe el cuerpo de la voz poética como “mi carne lívida.” Similarmente a la vela que pierde su fuego, el cuerpo es descrito como cadente de color, y por lo tanto de vida.

A pesar de que las dos primeras secciones del poema se enfocan en la relación entre la voz poética y el mar, esta no se encuentra sola en el barco. Esto se nota en la tercera estrofa, la

cual se lee entera de la siguiente manera: “Entre la carga de los rojos frutos,/ entre tus jarcias vívidas/ y los viajeros llenos de esperanza,/ llevas mi carne lívida.” Contrario al cuerpo de la voz poética, los frutos que la acompañan en el barco son descritos como rojos, y los otros viajeros como “llenos de esperanza,” aludiendo a que la voz poética es la única persona moribunda en el barco. Sin embargo, se puede deducir que las plegarias hacia el mar por sanación se relacionan entonces a la vida. El agua del mar en el que navega el barco de la primera sección tiene cualidades sanativas, así que, a pesar de que la voz poética se encuentra cercana a la muerte, el agua del mar la va a ayudar a permanecer con vida. Retornando a la segunda estrofa de la primera sección, notamos que la voz poética le implora al mar que observe su cuerpo (sus rodillas y sus mejillas), con el propósito de poder curarla. Retomando los dictámenes de Licia Fiol-Matta respecto a la intimidad como una relación cercana que ayuda a sanar traumas y heridas (Capítulo dos), observamos que la voz poética entabla una relación íntima con el mar al rogarle sanación. Similarmente a “Meciendo”, en este instante el mar es personificado, en este caso con la intención de compartir con la voz poética la carga de sus heridas.

Continuando con el tema de la “temporalidad cuir” (*queer temporality*), la cuestión de la sanación para reanudar la vida se relaciona con lo que Muñoz denomina “el presente heterosexual” (185) (*a straight present*). Si normalmente se piensa la temporalidad de la vida de forma lineal, es decir, se vive y al llegar a la muerte deja de haber continuación, entonces la relación entre la voz poética y el mar cuestiona esta linealidad. A través del cuestionamiento del “presente heterosexual” (*straight present*), Muñoz nos invita, además, a salirnos del tiempo actual que, como señala Halberstam, impone la ficción de que solamente existen maneras de ser heterosexuales. Esta salida del espacio temporal actual en busca de un lugar más equitativo no se relaciona solamente con lo cuir, sino también con la escritura femenina. En este poema, al igual

que en “Meciendo”, el mar provee una trascendencia del presente. En el caso de “Canciones en el mar”, el presente es un espacio donde la voz poética sufre y busca encaminarse a un futuro donde no solamente sana sino que además permanece con vida. Partiendo de una crítica del “cuarto propio” de Virginia Woolf, Anca Vlasopolos nota que el concepto de la propiedad privada es una manera de concebir el espacio en términos de fronteras y territorio, lo cual corresponde con el régimen del patriarcado (72). Para Vlasopolos, la literatura escrita por mujeres cuestiona estas nociones patriarcales del espacio. Una de las maneras en que esto se logra es a través de la presencia del agua. La literatura femenina que analiza Vlasopolos no solamente rechaza y cuestiona conceptos territoriales normativos, sino que también los géneros literarios. La voz poética de “Canciones en el mar”, al ser náufraga en el mar, cuestiona la percepción patriarcal del espacio, ya que no habita dentro de una estructura arquitectónica con paredes y techo. Se encuentra en constante movimiento en lugar de permanecer estática en un hogar. La “temporalidad cuir” (*queer temporality*), entonces, no cuestiona solamente el tiempo, sino que también las nociones normativas del espacio.

Más adelante, en la segunda sección (“Canción de los que buscan olvidar”), el corazón demuestra también el dolor de la voz poética: “Al costado de la barca/ mi corazón he apegado,/ al costado de la barca,/ de espumas ribeteado.” Las imágenes de las rodillas, las mejillas y el corazón ejemplarizan el estado sentimental de la voz poética. El dolor deja de ser un concepto abstracto, y a través de la corporalidad pasa a ser concreto. Aquí se demuestra, además, el hecho de que el dolor de la voz poética es físico. La voz poética enuncia que deja el corazón en el barco como muestra simbólica de su aflicción. Asimismo, cuando ésta le ruega al mar que mire sus rodillas y sus mejillas, alude a que su dolor se encuentra en el cuerpo, y por lo tanto, necesita que se le observe para sanar. Además, debido a que se enuncia previamente que la voz poética se

encuentra moribunda, el acto de dejar “apegado” el corazón en el barco es una manera de simbólicamente anunciar la muerte cercana.

Cabe notar, además, que en la primera sección la voz poética se encuentra en un barco, mientras que en la segunda sección este es reemplazado por su equivalente femenino. Así como en este poema se rechazan las nociones normativas respecto al espacio, también se cuestionan los binarios del género. Al utilizar la versión masculina y femenina del mismo objeto intercambiabilmente se borra el binario genérico. Asimismo, mientras que en la primera sección el barco funciona como muletas para el cuerpo lastimado de la voz poética, en este caso la barca es más bien espejo de ella: “En la proa poderosa/ mi corazón he clavado./ Mírate barca, que llevas/ el vértice ensangrentado” (66). A pesar de que en la primera sección el agua del mar posee cualidades curativas, en la segunda sección el dolor de la voz poética continúa, y la barca funciona como espacio para enunciar dicho dolor. En la primera sección se observa un tono esperanzador, ya que el mar pareciera poder sanar a la voz poética. Sin embargo, en la segunda sección, cambia el tono a uno de plegaria, que se percibe más negativo, debido a que el sufrimiento de la voz poética se ha prolongado por mucho tiempo.

A pesar de que su dolor se ha prolongado, en la segunda sección el mar sigue siendo una entidad que parece tener cualidades curativas. La voz poética clama: “Sobre la nave toda puse/ mi vida como derramada./ Múdala, mar, en los cien días,/ que ella será tu desposada./ / Múdala, mar, con tus cien vientos./ Lávala, mar; lávala mar” (66). El dolor que le han causado a la voz poética es de una magnitud tan fuerte que necesita olvidar lo que le ha ocurrido. Sus heridas no son solamente físicas sino también mentales. Además, la plegaria de lavar continúa la alusión al olvido, al igual que el uso de la palabra “Múdala”. Esta última palabra sugiere, además, la temática del desplazamiento, por lo que se crea relación entre el olvido como proceso de sanar y

el movimiento. Por lo tanto, las cualidades curativas del mar en la segunda sección se centran en olvidar el dolor. El agua del mar pareciera, entonces, tener cualidades mágicas; pasa de ser simplemente una sustancia que limpia y purifica a una que se vuelve participe en el intento de la voz poética por olvidar su pasado y sanar el dolor de las heridas: “Lávalo, mar, con sal eterna;/ lávalo, mar; lávalo mar;/ que la Tierra es para la lucha/ y tú eres para consolar” (66). En estos versos se alude a que en la tierra, donde la voz poética solía habitar, fue herida, instigándola a buscar sanación en otro sitio. Se puede percibir, entonces, que el escape que la voz poética buscaba en la primera sección era de “la Tierra”, donde se puede deducir se encontraban aquellos que la lastimaron. Siguiendo la interpretación de Pérez-Villaglón, observamos que el desplazamiento geográfico de la voz poética es debido al sufrimiento causado por aquellos que dejó atrás.

Para concluir este capítulo, continúo entablando la importancia entre el deseo y la intimidad. En “Meciendo” y “Canciones en el mar”, hay un deseo por formar relaciones íntimas. Mientras que en el primer poema esto se percibe en cuanto a la conexión afectiva que la voz poética desea entablar con el mar, en el segundo poema se trata de una relación cercana que provee una manera de sanar el dolor. El deseo y la intimidad son tópicos que han proveído el umbral para entender cómo la naturaleza genera una manera de analizar la maternidad cuir y el ser mujer en la poesía de Mistral. Para entender estos temas, fue primordial posicionar en conjunto la teoría *queer* de Muñoz y Halberstam con los dictámenes de Lamas. De esta manera, no solamente se borra la dicotomía Norte/Sur, sino que además se establece que tanto la teoría feminista como la teoría cuir son fuentes epistemológicas para combatir la normatividad y el patriarcado.

En “Meciendo” y “Canciones en el mar”, el mar es vehículo para que la voz poética en ambas obras escape de las normas sociales tradicionales. Según las narrativas heterosexuales y patriarcales, el cuerpo femenino es una “máquina reproductora”, insinuando que es un cuerpo incapaz de sentir y de concebir autonomía. El matinar, por lo menos dentro de las perspectivas heteronormativas, es un acto corporal. Reconocer capacidades corporales en un ser femenino que no se excluyen al embarazo es un cuestionamiento de estas ideas limitantes del cuerpo de la mujer. Asimismo, ambos poemas demuestran una manera metafórica de intimar. Para que la voz poética en ambas obras logre establecer un vínculo íntimo, no se necesita contacto físico. Sin embargo, en este capítulo sí existe la enunciación poética del cuerpo, pero su función no recae en otros seres, sino que forma parte de la subjetividad femenina. En “Meciendo” y “Canciones”, el mar le otorga una vía para que la voz poética cumpla su deseo por intimidad y sanación. Mientras que en el segundo poema la búsqueda de sanación es obvia, en el primero se puede interpretar que se trata de una indagación en el potencial de rechazar las normas respecto al ser mujer y madre. “Canciones en el mar” no es un poema de temática maternal. Sin embargo, aparte de la presencia del mar, sí se relaciona a “Meciendo” en el sentido que las connotaciones cuir yacen en la disputa de lo que se entiende como mujer. Al analizar un poema de temática maternal en conjunto con uno que no lo es, se logra delinear la separación entre mujer y madre. En tanto que la voz poética de “Meciendo” establece alternativas respecto al ser madre, la voz poética de “Canciones en el mar” muestra a una mujer que ha sido excluida de la sociedad. Ambas, sin embargo, encuentran consuelo en un espacio que, al cuestionar las nociones normativas del territorio, demuestra que no se necesita alinearse a las estructuras que oprimen y rechazan.

## CAPÍTULO DOS

### LA OTRA MUJER:

El rechazo de los roles de género tradicionales y la naturaleza en “El suplicio” y “La otra”

“Peregrina en mí  
misma, me anduve un  
largo instante./ Me  
prolongué en el rumbo  
de aquel camino  
errante/ que se abría en  
mi interior,/ y me llegué  
hasta mí, íntima.”

Julia de Burgos

En el capítulo anterior, se ha demostrado cómo la maternidad cuir y la intimidad cuestionan las percepciones heterosexuales y patriarcales de los roles de género tradicionales. Ante las narrativas patriarcales, los cuerpos codificados femeninos se disciernen como máquinas maternas, cuya función es simplemente expandir la población global. Enunciar estos cuerpos sin limitarlos simplemente al deseo y capacidad de engendrar demuestra una desviación y rechazo a las narrativas patriarcales respecto al ser mujer.

En este capítulo, exploro cómo la estética de la naturaleza nos ayuda a entender el rechazo de los roles de género tradicionales a través del desvío de las normas respecto al cuerpo codificado femenino. Este argumento se ejecuta mediante un análisis de los poemas “El suplicio” de la sección “Vida” en el poemario *Desolación* (1922) y “La otra” de la sección “Locas mujeres” en *Lagar* (1954). El primer capítulo demuestra que la voz poética escapa de las normas sociales tradicionales a partir de la naturaleza. Ahora, en este capítulo, en lugar de simplemente proveer un escape, se va a demostrar que la presencia de la naturaleza también proporciona una herramienta para combatir las normas.

En el caso de “El suplicio,” analizo cómo la voz poética cuestiona las nociones heteropatriarcales del cuerpo codificado femenino. Mi análisis demuestra que la voz poética

alude a una semejanza entre el embarazo biológico y la producción literaria, la cual se asemeja a engendrar hijos. El poema se trata de una desgarradora obra metapoética, donde la voz poética expresa el sufrimiento de la pérdida de un hijo a través de la literatura. La producción literaria, en lugar de producir malestar, genera seguridad al proveerle a la voz poética una manera de defenderse contra amenazas. Mientras que el acto de producir textos se ejecuta a través de la mente, la voz poética demuestra que no hay necesariamente una separación entre mente y cuerpo, sino que ambos funcionan bajo una relación mutua; no son excluyentes el uno del otro. Se genera un análisis de este poema para delinear que la producción literaria es acción corporal que provee un arma de batalla contra las percepciones esencialistas y limitantes en cuanto al ser mujer y las funciones de su cuerpo.

El poema “La otra” narra el debate interno de un sujeto femenino, quien describe el asesinato de una “otra,” otro ser femenino que habitaba dentro de ella. Se puede percibir a esta “otra” como el doble de la voz poética. Santiago Daydí-Tolson describe este primer poema de la sección como un “texto que además apunta al motivo del *doppelgänger* y sus revisiones desde la perspectiva feminista” (182). Si giramos hacia los pensamientos de Luce Irigaray respecto a la “envoltura” (*envelope*), entonces podemos interpretar esta temática del poema como un debate entre el ser que es socialmente aceptado bajo los estándares del patriarcado, y el ser que la narradora y protagonista del poema considera es más auténtica a ella misma. A través del lenguaje implementado en el poema, se alude a la creación de este “*doppelgänger*” como un tipo de maternidad. Es decir, se alude a que “la otra” mencionada en el poema es engendrada. La voz poética alude que esta “otra” que ha engendrado le genera malestar, por lo que deshacerse de ella es necesario para su bienestar personal. Mi análisis va a corroborar mi hipótesis que la naturaleza en este poema forma eje fundamental en el proceso de formación para la voz poética.

Para comenzar el análisis del primer poema, “El suplicio,” Ana Ortega Larrea explora el tema de la maternidad en *Desolación*, primer poemario de Mistral. Larrea arguye que Mistral recalca en este libro, más que en sus obras tardías, la relevancia que la maternidad espiritual tenía para la poeta. Larrea explica que

Gabriela Mistral fue más que una madre biológica, se convirtió en madre espiritual. No nos referimos meramente a su creación poética, sino al hecho de que se identifica con las emociones de las madres que educa (...) la maternidad en (...) la primera obra recoge, mejor que ninguna, la sencillez de la sinceridad (141).

Me parece relevante la declaración de Larrea, ya que demuestra cómo la voz poética de Mistral expresa el deseo maternal más allá de un simple deseo corporal. Como arguye en “Colofón con cara de excusa,” el procrear sucede también en la producción literaria, no solamente a través del engendrar biológicamente (209). Se mencionó ya en el capítulo anterior que la relación entre la maternidad y la naturaleza señala conceptos esencialistas respecto a lo que es ser mujer, ya que se sostiene de la creencia que toda mujer deber ser dócil y cariñosa, y así, fomentar la vida, tanto a través de la cosecha como del acto de engendrar hijos. Sin embargo, asociar la maternidad con la producción literaria rompe con estos discursos esencialistas, ya que se desvía de la narrativa impuesta ante el cuerpo de la mujer, y se centra más bien en la mente de ésta, trasladando la importancia a su intelecto.

Marcela Lagarde recalca que la identidad femenina (y las identidades de género en general) son construidas cultural<sup>16</sup> e históricamente (25). La noción que para ser mujer se

---

<sup>16</sup> Lagarde define la cultura de la siguiente manera: “Por cultura entiendo esa dimensión de la vida, producto de la relación dialéctica entre los modos de vida y las concepciones del mundo, históricamente constituidos. La cultura es la distinción humana resultante de las diversas formas de relación dialéctica entre las características biológicas y las características sociales de los seres humanos” (27). De esta forma, la antropóloga continúa demostrando que las nociones preconcebidas y limitantes respecto al ser mujer que se sostienen de lo natural son inestables y pueden fácilmente ser desmentidas.

necesita ser madre recae en los discursos esencialistas que equivalen el género con la sexualidad. De hecho, Lagarde invita a fomentar una distinción entre estos dos conceptos, ya que “(p)ara una mujer, ser mujer no pasa por la conciencia. Es necesario construir una voluntad política y teórica, para historizar lo que nos constituye por ‘naturaleza’” (25). A través de los vínculos fomentados socialmente, vamos construyendo los rituales y presentaciones que constituyen la identidad de género. Más que ser una cuestión de relaciones comunales, el devenir mujer es un proceso personal. El trato con otros cuerpos es un catalizador de este despertar de identidad, pero al final, no pueden existir dos individuos que definan su feminidad de la misma manera. A pesar de lo privada que es la evolución subjetiva del género, Lagarde es consciente que lo que se define como ser mujer es “una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para *los otros*” (33). El patriarcado es aquella entidad hegemónica que impone percibir el sexo y el género como inseparables, fomentando la noción de la “naturaleza” genérica. La feminidad se vuelve de esta manera una realización patriarcal, por lo que es necesario fomentar un devenir mujer genuinamente individual que logre zafarse de lo que se constituye como la “naturaleza” de la mujer. Al calificar el devenir femenino como un proceso histórico se rechaza esta cuestión de lo natural, ya que Lagarde nos invita a reconocer que las ideas preconcebidas en cuanto al género son narrativas construidas a través del tiempo que han sido aceptadas en conjunto. Así como estas ficciones fueron aceptadas, tan fácilmente pueden ser rechazadas y reconstruidas para inculcar nuevas maneras de ser.

En cuanto a los poemas de Mistral, Larrea encuentra que “El suplicio”, un poema de temática maternal,

Explica su impulso ineludible de componer poesía... mediante metáforas y comparaciones que arrojan nueva luz al tema de la maternidad... Mistral compara su don artístico con un hijo... porque al igual que las madres desgastan la vida entera por los hijos, la dedicación poética también le exige absoluta consagración (143).

En “El suplicio,” al igual que en “Colofón,” se demuestra cómo el deseo por crear producciones literarias va de la mano de la maternidad, por lo que una cosa no necesariamente tiene que sustituir a la otra: “Tengo ha veinte años en la carne hundido/ -y es caliente el puñal-/ un verso enorme, un verso con cimera/ de pleamar” (17). La voz poética continúa implorando: “De albergarlo sumisa, las entrañas/ cansa su majestad./ ¿Con esta pobre boca que ha mentido/ se ha de cantar?” (17). Aquí se enuncian dos partes del cuerpo, las entrañas y la boca. En la siguiente estrofa continúan las alusiones a la boca: “Las palabras caducas de los hombres/ no han el calor/ de sus lenguas de fuego, de su viva/ tremolación” (17). A pesar de que la producción literaria se asocia con la mente, la voz poética en este poema lo vuelve un acto corporal también, mostrando que mente y cuerpo están intrínsecamente conectados.

El “verso” al que se refiere el poema viene desde adentro del cuerpo (las entrañas), y luego sale a través de la boca. El deseo de la voz poética es ejemplarizado en los versos que quiere compartir con el mundo. A través de la imagen del verso que nace de las entrañas, la voz poética alude a una relación entre la producción literaria y el embarazo. En vez de querer engendrar un hijo, ésta ansía producir versos desde su “carne hundido”. Aquí, la palabra “hundido” se refiere al “puñal” mencionado en la primera estrofa. De esta manera, se alude a que el puñal está hundido en su cuerpo. Se insinúa, entonces, el dolor sufrido, el cuál será saciado al sacar los “versos” de adentro.

La voz poética parece tener inseguridad respecto a sus versos: “¿Con esta pobre boca que ha mentido/ se ha de cantar?” (17). Sin embargo, esta inseguridad se trata de una falsa modestia, ya que tiene conciencia de que los versos de sus contrincantes no son superiores a los suyos: “Las palabras caducas de los hombres/ no han el calor”. Lo que podría originalmente interpretarse como inseguridad es en verdad conciencia de la antigüedad de los versos de sus contrincantes (“palabras caducas”), y por lo tanto, los suyos son más originales. Esta originalidad puede causar desconcierto en sus lectores u oyentes, por lo que sus críticas son “lenguas de fuego” que podrían generar inseguridad. Sin embargo, la voz poética es consciente del poder de sus versos. El lenguaje agresivo y menguante que utiliza para describir los versos de “los hombres” demuestra que no les tiene respeto a pesar del hecho de que tienen la autoridad de criticar sus versos.

Aunque sostengo que la voz poética es consciente de la innovación de sus versos, y por lo tanto la modestia es falsa,<sup>17</sup> afirmo que hay cierta ansiedad ante los versos, lo cual no significa que sea insegura. Esta ansiedad brota del hecho de que sus versos provienen de sus entrañas. El ser producto florecido del cuerpo los vuelve íntimos y por lo tanto genera complicaciones al compartirlos con un público. Retomo lo que defino por intimidad: la habilidad de formar vínculos afectivos con otras personas que crean un sentimiento de unidad entre nosotros y dichos seres. Como recalcan Berlant y Cruces, estos vínculos son por lo general considerados como privados, por lo que se considera que deben mantenerse dentro de esta esfera y no ser compartidos en público. En “El suplicio”, vemos cómo el intimar se manifiesta a través de la relación personal de la voz poética. Mientras que la intimidad por lo general se refiere a la

---

<sup>17</sup> Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer notan que en la literatura española de la edad medieval, era común recurrir a la falsa modestia, también conocida como *captatio benevolentiae*. Esta táctica retórica era empleada por los autores para entrar en diálogo con los lectores, burlándose de ellos de manera intertextual y era vista principalmente en los prólogos (374).

relación entre por lo menos dos personas, la voz femenina entabla este vínculo consigo misma, un lazo que se representa en los versos. Por lo tanto, el intimar puede referirse también a las cuestiones personales de alguien. Esto se relaciona, entonces, con lo que revela Lagarde respecto al devenir mujer, ya que las relaciones íntimas (es decir privadas) con uno mismo llevan a esta formación de identidad.

Respecto a la escritura femenina, Hélène Cixous señala que cuando una mujer escribe sobre la experiencia propia las ideas salen de un espacio íntimo. Es decir, la escritura femenina a la que se refiere Cixous entra en la categoría de lo privado; hacer pública una obra escrita que habla desde la intimidad conlleva romper la dicotomía privado/público, ya que se le presenta al exterior diferentes maneras de ser. Similarmente a las nociones del devenir mujer, Lagarde nos invita también a considerar la noción de “una antropología de la mujer” (25). El devenir mujer es una relación personal con el propio ser, pero también conlleva interacciones con otras personas. La “antropología de la mujer” implica girar no solamente a otros cuerpos materiales codificados femeninos, sino también hacia lo que estos cuerpos producen; ya sea palabra escrita u obras visuales. Estas cuestiones en torno a la identidad que expanden la noción de lo privado/público se vuelven objetos importantes en la formación de una mujer. Por supuesto, cabe notar que estas piezas simbólicas no se constituyan con base en el “ser de y para *los otros*” (Lagarde, 33), deben ser íntimas en tanto que provengan desde un largo proceso de introspección con el propio cuerpo material y simbólico; el ser interior.

En la primera estrofa de “El suplicio” se describe la producción literaria de la voz poética como “un verso enorme.” Esta magnitud no referencia la longitud del verso necesariamente, sino la amplitud temática que abarca. Al provenir del interior de la voz poética, los temas abarcados poseen un gran trasfondo propio. La narradora ha logrado expresar sus pensamientos más

íntimos a través de la palabra. La índole personal de los versos es lo que le genera ansiedad al compartirlos. Por lo tanto, las alusiones al mar en la primera estrofa, planteadas anteriormente, no pueden ser coincidencia. El mar se asocia, similarmente, con la grandiosidad, y la manera en que el vocablo de la voz poética es descrito refleja esta cualidad del mar. Los versos provienen del cuerpo, y su asomo al exterior se relaciona con la orilla del mar. Los versos se pueden percibir como una representación abstracta de objetos que llegan a la orilla. La voz poética es consciente de que, al ser objetos que provienen de los adentros de su cuerpo, serán recibidos con escepticismo.

La ansiedad que le generan los “versos” se percibe similarmente en la última estrofa, donde la voz poética implora: “¡Terrible don! ¡Socarradura larga/ que hace aullar!/ El que vino a clavarlo en mis entrañas/ ¡Tenga piedad!” (17). Por “terrible don”, se refiere a su capacidad para crear “versos”, o producciones literarias. La descripción de esta habilidad como “terrible” demuestra cierta vacilación por emplearla, porque le causa dolor, aspecto que se nota en el verso “¡Socarradura larga!”; exclamación que alude a un dolor prolongado causado por una quemadura. Luego, con los versos “El que vino a clavarlo en mis entrañas/ ¡Tenga piedad!”, se alude nuevamente a la relación empleada en el poema entre el maternar biológico y la producción literaria, ya que se alude a que los “versos” nacen dentro del cuerpo de la narradora, como un hijo. La representación del maternar se complica en estos versos, ya que en las estrofas anteriores la voz poética sustituye el engendrar “versos” sobre el engendrar biológico de un hijo. Sin embargo, en esta última estrofa se repudia la creación de los “versos”, ya que le generan dolor al venir del cuerpo, creando un vínculo con el dolor que viven los cuerpos codificados femeninos cuando se encuentran en parto y durante el embarazo.

Retomando el tema de la maternidad en este poema, en la cuarta y penúltima estrofa, se anuncia: “Como un hijo, con cuajo de mi sangre/ se sustenta él,/ y un hijo no bebió más sangre en seno/ de una mujer” (17). En estos versos, el sujeto que la voz ha producido de sus entrañas (los versos), es relacionado con un nuevo sujeto (el hijo), por lo que se ve de manera más obvia la relación que percibe Ana Ortega Larrea entre la maternidad y la producción literaria. Sin embargo, el engendrar versos desde las entrañas es favorecido ante el engendrar hijos. Con el verso “con cuajo de mi sangre/ se sustenta él”, se crea una clara comparación entre el hijo y el escribir, por lo que la producción literaria es una metáfora del engendrar hijos. Mientras que la voz poética no revela su género a través del uso explícito de pronombres, se asume que se trata de una voz femenina, ya que en estos versos se describe un retrato donde el hijo se alimenta de su sangre, aludiendo al embrión que se alimenta dentro del útero maternal. En la última estrofa, la voz poética alude al dolor relacionado con el embarazo, creando nuevamente una metáfora entre esta acción y el escribir: “El que vino a clavarlo en mis entrañas/ ¡Tenga piedad!”. Alude a que aquello que nace de su cuerpo, en este caso los “versos”, provienen de alguien más, referenciando nuevamente al engendrar. Se le ruega en esta estrofa a la persona que le clava el objeto en las entrañas que procure quitarle el dolor físico que le causa.

A pesar de que en los versos anteriores la creación de “versos” (o el maternar de obras literarias) es visto como algo positivo y que se debe elogiar, las alusiones al dolor del embarazo no aparecen desprevenidamente. Retornando a la primera estrofa, allí clama la voz poética: “Tengo ha veinte años en la carne hundido/ -y es caliente el puñal-/ un verso enorme, un verso con cimeras/ de pleamar” (17). Al igual que en la última estrofa, aquí se hacen alusiones al calor: “es caliente el puñal”. Leyendo estas dos estrofas (la primera y la última), observamos que el calor es una estética sensorial con dos significados principales. En la primera estrofa, el calor

reitera el poder de los “versos”. Como se ha demostrado anteriormente, los “versos” que engendra la voz poética intelectualmente funcionan como arma provechosa para que pueda enfrentar a sus contrincantes durante la batalla innombrada. El calor, entonces, es una referencia a la producción prolífica, recordando la imagen de la “máquina reproductora” (Meruane, Capítulo uno), que en este caso crea “versos” fecundamente. Sin embargo, en la última estrofa, el calor no es visto como catalizador de la producción, sino aquello que impulsa el dolor de esta misma creación. Por lo tanto, a pesar de que la voz poética genera “versos” constantemente, esta producción casi maquinaria genera dolor y pena, otorgándole al acto un tono negativo.

Así como las narrativas heteropatriarcales imponen una imagen del maternar y del embarazo como un proceso sagrado semejante a la figura de la virgen María, también se impone la narrativa del dolor del parto. La mujer es celebrada y glorificada cuando, sumisa, acepta los limitantes patriarcales respecto al ser mujer. La “envoltura” (*envelope*) de la maternidad fue creada para resaltar la supuesta diferencia biológica, o física, entre los cuerpos codificados femeninos y masculinos, y al resaltar estas diferencias, el patriarcado puede mantener sus sistemas de poder. Romper esta “envoltura” (*envelope*) y crear otros espacios que favorecen más a la mujer, sin embargo, cuestiona estos sistemas patriarcales, y por lo tanto, las mujeres que toman estas iniciativas no son glorificadas.

En el verso sobre el calor de lo que escribe la voz poética, además, se percibe un tono de individualismo, ya que la voz poética alude que a ella es a quien más le quita energía el embarazo. La voz poética no generaliza la experiencia del embarazo biológico, lo cual es lo que hacen las narrativas heteropatriarcales al asumir que el maternar es la ruta que todo cuerpo codificado femenino debe tomar. Contrario a esta generalización, la voz poética recalca que el perder una gran cantidad de energía durante el embarazo es un problema individual. Hablar

desde la experiencia personal permite que otras personas puedan delinear sus propias conclusiones respecto al materno biológico. Como notan Stevens y Soler, en Latinoamérica el marianismo sigue siendo prevalente, por lo que un gran porcentaje de mujeres latinoamericanas han “escogido libremente tener su parte del pastel marianista y comérselo” (24). Asumir de que el materno y el embarazo biológico están intrínsecamente conectados al ser mujer es esencialista y limitante. Sin embargo, la elección propia es de suma importancia, por lo que se deben generar espacios y oportunidades para que los cuerpos codificados femeninos puedan expresar sus disgustos y placeres respecto al materno, sin imponer una elección ante otras personas.

Antes de comenzar el análisis de “La otra”, de la sección “Locas mujeres”, encuentro que es imperativo tener en mente el título de la sección de estos poemas, ya que invita al lector de entrada a percibir estas heroínas como villanas al ser codificadas como disidentes de la norma patriarcal. A través de relatos líricos, la voz poética demuestra la locura de las mujeres, cuya razón está vinculada a cada título. Es importante recalcar que, como nota María Inés Zaldívar, partiendo de los dictámenes de Susan Sontag, “existe una tradición cultural en Occidente que representa a la mujer vinculada estrechamente con la locura” (171) lo cual se traza

al simple pero complejísimo hecho de ser la *otra* en el sistema patriarcal y, derivado de esto mismo, en forma más específica, por ser otra en tanto cuerpo, es decir, por poseer un cuerpo que, al ser distinto al del hombre, se plantea como un misterio y por lo tanto con conductas inexplicables (171).

Las normativas sociales son establecidas por el patriarcado, por lo que el cuerpo codificado femenino es leído como otro. Estas diferencias entre el cuerpo codificado femenino y el masculino lleva al patriarcado a generar sistemas de opresión para poder controlar estos cuerpos disidentes. Al ser incapaces de engendrar, el patriarcado se aferra a esta capacidad biológica de

la mujer, que la separa de los cuerpos codificados masculinos, y la vuelve el centro de su existencia. Rechazar estas nociones de la feminidad cuestiona la percepción de que la identidad de género se focaliza en el cuerpo y sus funciones, lo cual socava al patriarcado de su dominio, que está basado en establecer y mantener estas narrativas esencialistas.

Otra manera de percibir la locura femenina es partiendo de Barbara Hill Rigney, quien arguye que la locura es “una reacción extrema de la mujer contra las condiciones de dominación que le imponen la sociedad y la cultura de valores masculinos” (citado en Santiago Daydí-Tolson, 181). La locura es, entonces, una percepción externa que se tiene de una mujer que no continúa la linealidad que se le ha impuesto. La interpretación de Daydí-Tolson respecto a las perspectivas de la locura propuestas por Rigney se centra en la patología de la locura, en la necesidad de darle sentido a las alternativas que el patriarcado no entiende. La locura de los poemas de Mistral, sin embargo, no presenta el aspecto patológico patriarcal, sino que delinea esta reacción como una herramienta poderosa para escapar y combatir las limitaciones patriarcales. Más que simplemente escapismo, la locura en estos poemas demuestra ser una manera de rechazar la opresión patriarcal. El hecho de que la protagonista titular es también la voz poética de los dos poemas analizados aquí demuestra el potencial de la locura como herramienta de batalla contra el patriarcado, ya que la voz poética se autodenomina como loca, no es el sistema patriarcal opresor el que le impone este lenguaje.

La otredad que impone en las mujeres la locura es establecida por el patriarcado, y de esta manera, “(s)he is or ceaselessly becomes the place of the other who cannot separate himself from it. Without her knowing or willing it, she is then threatening because of what she lacks: a ‘proper’ place. She would have to re-envelop herself with herself” (Irigaray, 11). Las narrativas patriarcales crean la ilusión que el ser mujer no existe sin la existencia del hombre, sin embargo,

a través de la “envoltura” (*envelope*) que menciona Irigaray, la mujer logra protegerse de la influencia masculina y poder formarse a sí misma. La culminación de la identidad femenina, separada de la maternidad biológica, es entonces de suma importancia. La “envoltura” (*envelope*) se refiere también al rol de la mujer en sostener dentro de su cuerpo la vida humana. Por lo tanto, para lograr la culminación de la identidad femenina, la mujer debe redefinir esta “envoltura” (*envelope*) y volverla un útero donde se puede proteger a sí misma. El materno deja de funcionar simplemente como un sitio corporal por el cual un objeto externo se aferra y se sostiene; pasa a ser un transmisor por el cual el sujeto materno femenino<sup>18</sup> se sustenta a sí mismo, y es en ese espacio donde el rechazo a los dictámenes patriarcales pasa a ser categorizado como locura.

En el poema “La otra” continuamos observando la temática del fuego (prevalente en “El suplicio”) desde su comienzo: “Una en mí maté:/ yo no la amaba.// Era la flor llameando/ del cactus de montaña;/ era aridez y fuego;/ nunca se refrescaba” (339). Similarmente a la enunciación del calor en “El suplicio”, en este poema “la flor llameando” se encuentra dentro de la voz poética y genera un malestar que causa el deseo de matar a este ser. Aquí observamos una presencia prevalente de la naturaleza, ya que la “otra” que habita dentro de ella se asemeja a diferentes faunas, tales como “la flor” y el “cactus de montaña”. Por lo tanto, la “otra” es un ser femenino que, además de encontrarse en la voz poética, vive entre plantas. Sin embargo, se la

---

<sup>18</sup> Luce Irigaray debate extensamente a favor de la separación entre madre y mujer. Para Irigaray, la identidad femenina se divide en el ser mujer y el ser madre. Más adelante en la cita de la filósofa francesa, se arguye que al redefinir la “envoltura” (*envelope*), se deben fomentar estos dos espacios: “She would have to re-envelop herself with herself, and do so at least twice: as a woman and as a mother. Which would presuppose a change in the whole economy of space-time... Woman must be nude because she is not situated, does not situate herself in her place. Her clothes, her makeup, and her jewels are the things with which she tries to create her container(s), her envelope(s). She cannot make use of the envelope that she is, and must create artificial ones” (11). A pesar de que la “envoltura” (*envelope*) es impuesta ante la mujer por el patriarcado para controlarla, la autodefinition y creación de la identidad femenina depende de la re-estructuración de este espacio. La culminación de la identidad femenina se ve en la poesía de Mistral que se va a analizar en este capítulo, por ejemplo, a través del favorecimiento de la producción literaria sobre la maternidad biológica. Este favorecimiento se puede percibir como una subversión de la “envoltura” (*envelope*).

describe también como “aridez y fuego”, por lo que, a pesar de que ella pareciera comulgar con el mundo natural, el fuego que emana de ella impide el crecimiento de la fauna. La voz poética siente desesperación por sacar a “la flor llameando” (lenguaje simbólico para referirse a la “otra”) y así deshacerse del malestar. Basado en el análisis presentado anteriormente, se puede observar que para la narradora, la “otra” representa la incapacidad de crear, acción que es simbolizada en la imagen de la tierra árida, al igual que el rechazo a la vida natural.

Hay una necesidad de deshacerse de este ser porque “nunca se refrescaba”, es decir, el fuego de la “otra” se vuelve difícil de extinguir. La dificultad por apagar el fuego de la “otra”, hace que continúe la “aridez” que previene el crecimiento de las plantas. En las siguientes tres estrofas, la voz poética clama: “Piedra y cielo tenía/ a pies y a espaldas/ y no bajaba nunca/ a buscar ‘ojos de agua’./ Donde hacía su siesta,/ las hierbas se enroscaban/ de aliento de su boca/ y brasa de su cara./ En rápidas resinas/ se endurecía su habla,/ por no caer en linda/ presa soltada” (339). Con la frase “ojos de agua”, se alude a que la “otra” no permitía, a través del refrescante líquido, terminar con la “aridez” de la tierra en la que reside, al igual que apagar el fuego que emana de ella.

Al ser descrita como “flor llameando/ del cactus de montaña,” el poema alude a que la “otra” es ella misma una planta, sin embargo, no cohabita con otras plantas a su alrededor, por lo que es descrita casi como una peste que impide el crecimiento de éstas. Al ser “la otra” descrita de igual manera como “flor” y a la vez “cactus,” se crea la imagen de una fauna que es hermosa pero a la vez peligrosa, lo cual es también reforzado con la descripción de que está “llameando”. La “otra” reside dentro de la voz poética, por lo que la tierra árida reside en ella, y el fuego que emana de la flor que provoca la aridez le causa malestar.

En los siguientes versos, se alude a que las otras plantas quieren cohabitar con la “flor llameando,” o la “otra”: “las hierbas se enroscaban/ de aliento de su boca/ y brasa de su cara”. Las plantas intentan estar cerca de la “otra,” pero ésta no permite la coexistencia. Se alude a que “las hierbas” quieren formar parte de este ser. Pretenden expandirse junto con la “otra” mientras ésta despidе aliento de su cuerpo. Sin embargo, el rostro es descrito como “brasa,” es decir, como un pedazo de carbón que arde pero ya no suelta llamas. Esto insinúa falta de vida, por lo que apunta a una extinción, tanto del fuego como del crecimiento de las plantas. Asimismo, la descripción del rostro como “brasa” insinúa nuevamente al calor que la voz poética clama no puede apagar en la “otra.” En estos versos, vemos cómo el fuego se empieza a extinguir, pero no acaba de hacerlo. La voz narra en la siguiente estrofa: “En rápidas resinas/ se endurecía su habla,/ por no caer en linda/ presa soltada.” Con la mención de “resinas,” se alude a una sustancia que comienza líquida y luego se endurece. Al declamar que esta materia cubre la boca de la “otra,” se alude que ésta quiere mantener esta parte de su cara sellada, y así impedir que las plantas de la estrofa anterior puedan salir de su boca.

En las siguientes dos estrofas, la voz poética clama: “Doblarse no sabía/ la planta de montaña/ y al costado de ella/ yo me doblaba...// La dejé que muriese,/ robándole mi entraña./ Se acabó como el águila/ que no es alimentada” (340). En esta continuación de la acción, vemos que la “otra,” quien originalmente habitaba dentro de la voz poética ahora es una extensión de ella, y habita el mundo con su propio cuerpo. Aquí, se alude a que la voz poética y la “otra” poseen dos cuerpos separados debido a que las acciones de ambas entidades suceden por separado y paralelamente. Sin embargo, al enunciar que le roba a la “otra” su propia entraña, la voz poética sigue aclarando que este ser femenino proviene de ella. Si la “otra” empezó dentro de ella, ahora se encuentra fuera de su cuerpo, permitiendo que pueda ser asesinada al quitarle un miembro que

le pertenece a quien la engendró. De esta manera, se puede deducir que para la voz poética, matar a la “otra” significa deshacerse de una parte de sí misma que rechaza. Se podría argüir que simplemente deja morir a la “otra.” Sin embargo, se señala que es un asesinato con el acto de “robarle” a la “otra” una parte de su cuerpo, especialmente considerando que este robo causa su muerte.

Con los versos “Doblarse no sabía/ la planta de montaña,” continuamos observando la inhabilidad de la “otra” por adaptarse, de ser flexible, lo cual se nota también en los versos donde se describe que la “otra” no quería relacionarse con otras “hierbas” a su alrededor. Es factible inferir, entonces, que cuando la narradora clama “La dejé que muriese,” lo hace porque la “otra” es incapaz de coexistir con otros seres vivos. Se podría deducir que la voz poética quiere matar a la “otra” debido a que desea vivir en armonía con otras personas, pero en las siguientes dos estrofas, observamos que la narradora es condenada al ostracismo por matar a la “otra”: “Sosegó el aletazo,/ se dobló, lacia,/ y me cayó a la mano/ su pavesa acabada...// Por ella todavía/ me gimen sus hermanas,/ y las gredas de fuego/ al pasar me desgarran” (340). Ahora, la voz poética se compara con un águila, quien, al morir, deja de volar. Sin embargo, aunque la “otra” es comparada al águila, continua la imagen de la “flor llameando”, ya que siguen las referencias al fuego con los versos “me cayó a la mano/ su pavesa acabada.” Continúa la imagen de la “flor llameando”, la cual, al morir, se extingue y solamente quedan las cenizas que la voz poética recoge. Aquí tenemos dos referencias naturales: el águila y la flor, las cuales son empleadas en conjunto para narrar que la “otra” a muerto. El vocablo de estos versos alude también que al morir la doble de la narradora también se extingue el fuego, por lo que evidentemente eran las llamas lo que producía gran parte del malestar de la voz poética. En la última estrofa, se clama que, ahora que ha muerto la “otra”, se encuentra segura de sí misma: “Si no podéis, entonces,/

¡ay!, olvidadla./ Yo la maté. ¡Vosotras/ también matadla!” (340). La voz poética emana certidumbre ante la acción que ha cometido, y el malestar que le producía la existencia de la “otra” se ha desvanecido.

Para concluir, en “El suplicio”, el malestar que produce el embarazo biológico es asemejada a la creación de los “versos”, o de obras literarias, borrando la separación entre el engendrar biológico y la creación literaria. La voz poética cuestiona las nociones heteropatriarcales del cuerpo codificado femenino al pronunciar una semejanza entre la escritura y el embarazo biológico. Se genera un discurso respecto al intimar también, ya que las palabras que produce aluden a una cualidad personal, generando una relación con lo que algunas teóricas han dictado respecto a la escritura femenina. Se alude que el engendrar hijos es sustituido por el acto de escribir y producir versos. En vez de la intimidad que puede ocurrir entre dos cuerpos autónomos, vemos a la voz poética expresando una relación consigo misma que se manifiesta en sus “versos.” A pesar de que la producción literaria produce dolor al igual que el embarazo biológico y el dar a luz, el escribir genera seguridad al ser un arma que se utiliza en una batalla innombrada. Por lo tanto, lo íntimo, que al venir de un espacio vulnerable se asocia con la debilidad, genera fuerza. Asimismo, se percibe un desafío respecto a los roles de género tradicionales. La voz poética femenina rompe los dictámenes respecto a lo que se considera digno de escribir. Debido a la cualidad personal e íntima de lo que la voz poética escribe, se puede interpretar que sus “versos” rechazan lo tradicional.

En “La otra”, también hay una batalla que la voz poética debe luchar. Aquí, la lucha queda clara, ya que es en contra de otro ser femenino que habita dentro de sí misma. Mientras que en el primer poema la batalla se soluciona mediante la palabra, la solución en “La otra” es más violenta, ya que la voz poética decide matar al ser femenino que reside dentro de ella. Sin

embargo, un punto de conexión entre los dos poemas yace en que la voz poética de ambos crea algo que proviene de su interior, es decir, algo íntimo. Estas creaciones íntimas la posicionan en un sitio de marginalidad. Esta subjetividad marginal genera un desafío hacia la normatividad, demostrando el potencial de la literatura para mostrar alternativas de cómo existir. A pesar de que “La otra” no es explícitamente un poema sobre la escritura, se puede interpretar, similarmente a “El suplicio”, como una obra metapoética. Similarmente a los “versos” de “El suplicio”, la “otra” que habita dentro de la voz poética se asemeja al dolor del embarazo biológico al provenir de los adentros de ella. La subjetividad femenina que rechaza lo tradicionalmente heterosexual, entonces, se centra en la producción literaria. A pesar de que esta provee una fuente de liberación de los dictámenes tradicionales y limitantes, es también dolorosa.

Se puede decir, además, que la batalla para la que se está preparando en el primer poema se culmina en el segundo, donde dicha batalla resulta en el asesinato de la “otra”, quien le genera malestar debido a que es “flor llameando”, la cual produce calor que debe ser extinguido. Similarmente a sus palabras en “El suplicio”, la “otra” en el segundo poema ejemplariza la intimidad, la vulnerabilidad o lo privado. Es una entidad material que proviene de los adentros de la voz femenina. Además, mientras que en “El suplicio” la presencia del mundo natural es inexistente, en “La otra” vemos un vínculo con la naturaleza más fuerte y obvio, ya que esta provee un trasfondo escenográfico. Asimismo, aparte de ser el tablero del poema, la naturaleza es la manera en que la voz poética relaciona simbólicamente a su doble. A través del poema, se utiliza lenguaje que compara a la “otra” con la naturaleza. En los poemas del primer capítulo, la naturaleza (el agua) funciona como una herramienta de liberación de las normas sociales tradicionales. En este caso, la semejanza al mundo natural sirve para entender cómo la “otra”

genera dolor y por lo tanto debe de morir. La muerte de la “otra” es interpretada en el poema como liberación, por lo que se sigue observando el potencial del mundo natural por permitir una separación entre el sujeto femenino y la sociedad opresora.

## CONCLUSIÓN

“Ella se siente a veces/ como  
cosa olvidada.../ Quisiera ser  
siquiera/ una naranja jugosa/  
en la mano de un niño/ -no  
corteza vacía-/ una imagen  
que brilla en el espejo/ -no  
sombra que se esfuma-/ y una  
voz clara/ -no pesado  
silencio-/ alguna vez  
escuchada.”

Alaíde Foppa

En esta tesis, se ha realizado un estudio de una selección breve de poemas de Gabriela Mistral (al igual que menciones del ensayo “Colofón con cara de excusa”) para proveer una mirada respecto a cómo a través de la naturaleza, podemos entender la maternidad con las mismas maneras disidentes respecto al ser mujer y la intimidad. Gabriela Mistral fue contemporánea de otras poetisas mujeres que utilizaron la palabra escrita para expresar maneras de ser mujer separadas de lo que tradicionalmente se entiende por esta marca identitaria. A pesar de que esta tesis se centra en la obra de Mistral, cabe mencionar a sus contemporáneas, como Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y las hermanas Silvina y Victoria Ocampo. Todas ellas, junto con Mistral, generaron un lenguaje poético que no solamente enuncia la marginalidad de la mujer, sino que también abre brechas para ayudar a combatirla. La obra poética de estas modernistas generó nuevas visiones de lo que se entiende como ser mujer. La literatura no es una herramienta que propicia el cambio social directamente. Sin embargo, es un puente para hacernos preguntas y cuestionar todo aquello que previene la formación de un mundo equitativo. En la época de los modernistas, ya había escritoras mujeres que se enuncian feministas, Victoria Ocampo entre ellas. Mientras que Mistral no se edificó feminista, esta tesis demuestra que efectivamente creó un mundo literario donde habitan múltiples voces feministas implorando

romper las normas tradicionales opresivas. No soy la primera persona que delinea el lenguaje feminista en la poesía de Mistral, u otras poetas modernistas. Espero otorgar con esta tesis mi aporte a los estudios mistralianos, y que futuros académicos encuentren significados escondidos bajo las simbologías complejas de Mistral.

En cuanto a los análisis en cada capítulo, a pesar de que la maternidad se menciona en varias ocasiones, esta es solamente un ejemplo de cómo se puede llegar a rechazar las normas patriarcales. El aspecto de la maternidad se toca en el primer capítulo, mientras que el segundo aborda a más profundidad el tema del escape de las normas sociales, para así encarnar formas disidentes de intimar. Uno de los hilos conductores en esta tesis es el de la naturaleza como una herramienta para cuestionar y escapar de las normas uniformes. Debido a que el mundo natural en general es incontrolable e impredecible, provee una manera innovadora de entender las maneras en que se pueden encarnar alternativas para vivir y relacionarse con otros. Asimismo, existe una tendencia a vincular la feminidad con la naturaleza debido a que ambas entidades son explotadas y marginadas ante el patriarcado. De esta manera, explorar la estética de la naturaleza en la escritura de mujeres provee una manera de encontrar alternativas al patriarcado y la heteronormatividad. La naturaleza en los poemas que se analizaron en este proyecto es el umbral a mundos donde la identidad femenina es representada en toda su complejidad. Mientras que en varias ocasiones el entendimiento del ser mujer a través de la naturaleza puede generar una tendencia a recurrir a discursos esencialistas, en este proyecto la estética de la naturaleza se vuelve una herramienta subversiva, ya que presenta una mirada a los cuerpos codificados femeninos que rechaza estos discursos.

Con este objetivo, he analizado dos poemas en cada uno de los dos capítulos que conforman este proyecto, por lo tanto, un total de cuatro poemas. En el primero examiné

“Meciendo”, de la sección “Canciones de cuna” en *Ternura* y dos segmentos de “Canciones en el mar” (I. “El barco misericordioso” y II. “Canción de los que buscan olvidar”) de la sección “Dolor” en *Desolación*. El análisis de estos dos poemas se centra en explorar cómo en ambas obras, el mar es un catalizador para que la voz narradora pueda cumplir un deseo. La voz poética en ambos poemas desea algo diferente, sin embargo, su satisfacción está relacionada al cuerpo, más allá del embarazo biológico. De esta manera, observamos que la naturaleza es vehículo para que la voz poética en ambas obras escape las normas sociales tradicionales. Según las narrativas heterosexuales y patriarcales, el cuerpo femenino es una “máquina reproductora”. Al recalcar que la culminación de la identidad femenina no termina simplemente con el maternar se cuestionan estas narrativas heteropatriarcales. En los poemas analizados en este capítulo, la voz poética es un ser femenino incompleto, por lo que busca a través de la narrativa poética la culminación de su identidad, la cual va más allá del maternar, y particularmente del embarazo biológico.

En cuanto al segundo capítulo, allí se analizaron los poemas “El suplicio”, de la sección “Vida” en *Desolación* y “La otra”, de la sección “Locas mujeres” en *Lagar*. La temática conectora en este capítulo es la del escape de las normas sociales. En los dos poemas analizados, se percibe en el deseo de deshacerse de un objeto que genera malestar. En ellos, vemos cómo la estética de la naturaleza nos ayuda a entender la culminación de la identidad femenina. En lugar de proveer un escape de las normas sociales tradicionales, la presencia de la naturaleza también proporciona una herramienta para activamente combatir las.

La maternidad cuir, entonces, refleja una manera disidente de maternar, lo cual produce un tipo de crianza que amenaza la noción donde la procreación se centra en mantener el linaje patriarcal. Esto se traslada también a la subjetividad femenina a través de narrativas que centran

la perspectiva de la mujer respecto a su propia identidad. Lo cuir y la subjetividad femenina son acciones que rechazan las nociones preconcebidas del maternar y el ser mujer. Sin embargo, el análisis poético que se ha completado a través de este proyecto demuestra que el ser cuir y el ser mujer, más que simplemente marcas de identidad, son maneras de relacionarse con otras personas, pero también con uno mismo. De esta manera, vemos la relevancia que tiene la intimidad en cuanto a la maternidad y el ser mujer. En este proyecto, lo íntimo se define bajo los dictámenes de Berlant y Cruces, es decir, aquellas relaciones que, mientras ciertamente se pueden relacionar a lo corporal, superan lo material, fomentando vínculos que rebasan los entendimientos humanos. La intimidad puede suceder entre un sujeto y otras personas, como es el caso, por ejemplo, con las relaciones entre madre e hijo, así como relaciones entre amigos cercanos y parejas románticas. Asimismo, la intimidad puede implicar también una relación personal con uno mismo. Este tipo de intimidad se materializa en la autoría que revela el descubrimiento de una identidad diversificada de las normas heteropatriarcales. Observamos, entonces, cómo explorando el potencial social y cultural de la intimidad podemos llegar a concebir resistencia contra las restricciones impuestas ante ciertos cuerpos.

Como subraya Licia Fiol-Matta, es importante comprender cómo la figura de Mistral se puede interpretar como cuir debido a su posicionamiento como madre nacional de Chile, así como un cuerpo codificado femenino que atrajo una basta observación pública. Gran parte de los estudios sobre Mistral, por lo menos en Estados Unidos, se enfocan en analizar la construcción de Mistral como una figura pública, es decir, cómo se presentaba ante sus lectores u oyentes, y cómo éstos la percibían a ella. La crítica propone que a pesar de que Mistral inculcó a través de su vida un ideal femenino abrumadoramente heterosexual (creía fervientemente que debería

establecerse una separación entre hombres y mujeres y, además, predicaba que la “naturaleza” de la mujer era ser madre) en su vida personal demostró encarnar una desviación de la norma social.

Esta tesis se enfoca en el análisis de la poesía de Mistral. A pesar de que es imposible ignorar por completo la biografía de la autora, así como el marco histórico, estos no fueron mis enfoques analíticos. En mis lecturas de los poemas de Mistral, he encontrado que un análisis de la naturaleza en su obra presenta una fuente productiva para entender cómo la maternidad cuir y las materializaciones disidentes de la feminidad presentes en la vida de Mistral se manifiestan también en su poesía. Mientras la crítica de Mistral se enfoca en un estudio ecofeminista en torno a la naturaleza en su poesía, yo me enfoco en la simbología de ésta.

Como nos han ayudado a entender Sylvia Molloy, Marcela Lagarde, Debra A. Castillo y otros teóricos, la relevancia de generar textos basados en lo cuir y el feminismo en Latinoamérica yace en desestabilizar una noción colonial respecto al conocimiento que se genera sobre los cuerpos que resisten las normas heteropatriarcales. Al hablar sobre una teoría cuir y feminista latinoamericana no solo se borran las fronteras y dicotomías Norte/Sur, sino que además se busca borrar la noción hegemónica de lo que se entiende como la experiencia cuir y la de ser mujer. Es decir, en lugar de buscar una raíz central de lo que significa ser cuir o ser mujer, se busca reconocer las multiplicidades tan variadas dentro de estas experiencias. De esta manera, se busca desestabilizar el proyecto colonial e imperial que formó la teoría *queer* y feminista por mucho tiempo. El lenguaje se vuelve un territorio disidente para seguir borrando la dicotomía Norte/Sur, así como las dicotomías de género y de lo público/privado. Particularmente esta última dualidad se desafía ante la teoría cuir y feminista en el sentido que son epistemologías que buscan racionalizar las relaciones personales y sociales que la heteronormatividad y el patriarcado buscan mantener en las sombras. Además, hacer una lectura de lo cuir y feminista a partir de una

lectura simbólica de la naturaleza contribuye a la desestabilización de lo colonial inherente en estas teorías. El continente latinoamericano es conocido por su diversa fauna, la cual es constantemente elogiada por Mistral en su obra. Reconocer y estudiar la presencia de la naturaleza desde una perspectiva cuir y feminista es descolonizar estos estudios.

Asimismo, el cuerpo se vuelve un lienzo importante para este proyecto, no simplemente por la performatividad de lo cuir y la feminidad (como teorizan José Esteban Muñoz, Jack Halberstam, Elizabeth Freeman y Judith Butler) sino que además a través de la poesía. Como establece Ramón Xirau en *Poesía y conocimiento*, la poesía es la letra que nos ayuda a entender la experiencia humana, ya sea códigos culturales, momentos históricos o la condición del poeta. Gracias a su brevedad y naturaleza rítmica y lírica, la poesía es fácil de recordar y memorizar, volviéndose un lenguaje que parte del cuerpo, no solamente de la página. Al querer hablar sobre la experiencia humana, la poesía, como es teorizada por Xirau, busca borrar fronteras y desestabilizar la dicotomía Norte/Sur, al igual que los marcos teóricos presentes aquí. Con este proyecto de la poesía de Gabriela Mistral, busco no solamente partir desde la enunciación del cuerpo verbalmente por la poeta, sino que también hacer una lectura que quiere engendrar más perspectivas de la corporalidad cuir y femenina.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Carol J. *Ecofeminism and the Sacred*. Continuum International Publishing Group, 1993.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.
- and Susan Hekman, editors. *Material Feminisms*. Indiana University Press, 2008.
- Berlant, Laren. "Intimacy: A Special Issue". *Critical Inquiry*, Vol. 24, No. 2, 1998, pp. 281-288.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Castillo, Debra A. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Cornell University Press, 1992.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, No. 4, 1976, pp. 875-893.
- Crenshaw, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, 1991, pp. 1241-1299.
- Cruces, Francisco. "Intimidaciones Metropolitanas". *Cosmópolis: Nuevas maneras de ser urbanos*. Editorial Gedisa, 2016, pp. 315-346.
- Daydí-Tolson, Santiago. "Manifestaciones de la locura femenina en la poesía de Gabriela Mistral". *Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas XI*, 1994, pp. 181-187.
- d'Eaubonne, Françoise. *Feminism or Death: How the Women's Movement Can Save the Planet*. Translated by Ruth Hottell, Verso Books, 2022.
- Dewberry, Nita M. "Sleep Images in Gabriela Mistral's 'Canciones de cuna'". *College Language Association Journal*, 1993, pp. 94-103.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Traducido por Sonia Verjovsky Paul, Editorial Ariel, 2016.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Kindle, University of Minnesota Press, 2002.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. Translated by Robert Hurley, Pantheon Books, 1978.

- Freeman, Elizabeth. "Introduction: Queer and Not Now." *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press, 2010, pp. 1-20.
- Gates, Barbara T. "A Root of Ecofeminism: Ecoféminisme". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 3, No. 1, 1996, pp. 7-16.
- Halberstam, Judith/Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, 2005.
- Heffes, Gisela, anfitriona. "Episodio 287: Estéticas del antropoceno. Tres preguntas con Liliana Colanzi." *Hablemos escritoras de Adriana Pacheco*, Spotify app, 29 de Noviembre del 2021.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Odos, 1987.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Cornell University Press, 1993.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de la mujer: Madresposas, monjas, putas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Lamas, Marta. "Género, desarrollo y feminismo en América Latina." *Pensamiento Iberoamericano*, 2007, pp. 133-152.
- Lugones, Maria. "The Coloniality of Gender." *World & Knowledges Otherwise*, 2008, pp. 1-17.
- . "Playfulness, 'World'-Travelling, and Loving Perception." *Hypatia*, Vol. 2, No. 2, 1982, pp. 3-19.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. Harper Collins, 1990.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. Kindle, Literatura Random House, 2018.
- Mistral, Gabriela. "Colofón con cara de excusa", "Canciones en el mar", "El suplicio", "La otra", "Meciendo". *En verso y prosa: Antología*. Edición conmemorativa, Real Academia Española, 2019.
- . *Hijita querida: Cartas de Palma Guillén a Gabriela Mistral*. Editado por Pedro Pablo Zegers Blachet. Pehuén Editores, 2011.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Montoya Martínez, Jesús e Isabel de Riquer. *El prólogo literario en la Edad Media*. Editorial UNED, 1998.

- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press, 2009.
- Ortega Larrea, Ana. “La maternidad de Gabriela Mistral en *Desolación*”. *Escritores de América Latina en París*. Indigo & Côte-femmes éditions, 2006, pp. 141-149.
- Park, Shelley M. *Mothering Queerly, Queering Motherhood: Resisting Monomaternalism in Adoptive, Lesbian, Blended, and Polygamous Families*. Kindle, SUNY Press, 2013.
- Perry, Imani. *Vexy Thing: On Gender and Liberation*. Duke University Press, 2018.
- Ramírez Olivares, Alicia V. “La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos.” *Graffylia*, Vol. 2, No. 3, 2004, pp. 82-87.
- Ramm, Alejandra. “Latin America: A Fertile Ground for Maternalism”. *Motherhood, Social Policies and Women’s Activism in Latin America*. Palgrave Macmillan, 2020, pp. 13-37.
- Rigney, Barbara Hill. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Bronte, Woolf, Lessing and Atwood*. University of Wisconsin Press, 1978.
- Schaefer, Claudia. “Latin America, Sexualities, and Our Discontents”. *Latin American Research Review*, Vol. 40, No. 3, 2005, pp. 230-243.
- Schwarz, Patricia K. N. *Maternidades en verbo. Identidades, cuerpos, estrategias, negociaciones: mujeres heterosexuales y lesbianas frente a los desafíos de matemar*. Editorial Biblos, 2016.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Traducido por Juan Utrilla, Debolsillo, 2011.
- Stevens, Evelyn P. and Martí Soler. “El marianismo: la otra cara del machismo en América latina”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 10, No. 1, 1974, pp. 17-24.
- Stringham, Margaret Jane. *Mapping a Legend for Ecofeminism*. 2012. U of Utah, BA thesis.
- Villalón-Pérez, Fernando. “Desplazamientos y metamorfosis: Gabriela Mistral.” *Persona y sociedad*, Vol. 20, No. 2, 2006, pp. 113-126.
- Vlasopolos, Anca. “Staking Claims for No Territory: The Sea as Woman’s Space.” *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*. University of Massachusetts Press, 1994, pp. 72-88.
- Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own*. Martino Fine Books, 2012.
- Xirau, Ramón. *Entre la poesía y el conocimiento: Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. Kindle, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Zaldívar, María Inés. “Gabriela Mistral y sus ‘locas mujeres’ del siglo veinte”. *Taller de letras*, No. 38, 2006, pp. 165-180.