

Las cartas de amor de Gabriela Mistral

O el discurso amoroso de una sujeto en fuga

Darcie Doll Castillo

Síntesis:

Este trabajo forma parte de una investigación mayor, que tiene por objeto la carta privada como práctica discursiva, estudio aplicado a un corpus seleccionado entre la extensa correspondencia de Gabriela Mistral, en el contexto de la revisión de la producción de mujeres intelectuales latinoamericanas que corresponden al periodo 1920-1950. En este marco, proponemos una lectura de las cartas de amor de Gabriela Mistral dirigidas a Manuel Magallanes Moure, considerando algunas tendencias características de la carta privada definidas de acuerdo a nociones de la crítica feminista y conceptos de la teoría del discurso de Mijail Bajtín, con el objeto de dar cuenta de las estrategias de configuración de una sujeto que se desplaza bajo diversas máscaras o estereotipos tradicionales del amor construidos por los discursos existentes en la cultura hegemónica, mediante la forma epistolar amorosa

Introducción.

Tradicionalmente se han establecido relaciones entre la carta privada y las mujeres, destacando una relación "natural" sustentada en ciertos rasgos atribuidos superficialmente, por un lado, a la forma epistolar, y por otro, a la mujer, de acuerdo a los discursos hegemónicos de nuestra cultura. La vinculación más difundida tiene como eje la carta de amor, y la relación de las mujeres con el amor, y en sentido amplio, la asociación esencialista de las mujeres con el polo de lo sensible y sentimental, lo subjetivo e irracional, lo cotidiano y privado, según las oposiciones jerárquicas establecidas por la razón hegemónica patriarcal.

Pedro Salinas 2, por ejemplo, en uno de los ensayos más citados respecto de la forma epistolar, explica que la afición de las mujeres a escribir cartas "sin duda ha de responder a algún rasgo psicológico particularmente femenino". Citando a Gustave Lanson afirma que "las mujeres por menos dotadas e inclinadas al ejercicio del pensar abstracto y de la facultad analítica, y por más propensas al abandono y la espontaneidad en sus modos de expresarse, encuentran en la carta desembarazado campo para explayar esas cualidades."

Ideas de este tipo, suelen ser una constante cuando se pregunta por la relación entre cartas y mujeres, obviamente, las razones de esta "inclinación" femenina a escribir cartas son otras: los nexos que vinculan a las mujeres y las cartas obedecen a complejas circunstancias que atañen a las condiciones de producción, circulación y recepción de estos textos, así como a tendencias características presentes en esta práctica significativa, que facilitan y provocan una cierta atracción inscrita en las interrelaciones que implica todo género de discurso, considerado como praxis social.

Una necesidad ineludible, para abordar el estudio de las cartas privadas, fue avanzar primero, en elementos que dieran cuenta de algunas características de esta

práctica discursiva, en ningún caso una definición absoluta, sino una serie de tendencias recurrentes, a fin de poder realizar un acercamiento analítico más sólido, que no se transformara en una vigilancia de la vida de la escribiente de las cartas. La complejidad y ambigüedad de esta forma, nos indicó en primer lugar que una de las que hemos llamado tendencias, consiste en el carácter permanentemente fronterizo de la forma epistolar, que permite que se desplace ambigua, heterogénea y conflictivamente en los límites de las nociones tradicionales y los cánones, en las fronteras de las dicotomías y jerarquizaciones, cambiando de estatuto o valoración a través del tiempo.

Este mismo rasgo permite que la carta se constituya en un territorio excepcionalmente favorable de ser apropiado desde la marginalidad de las mujeres ante los discursos hegemónicos, atravesando épocas y geografías. Instrumento útil, texto literario, documento, autobiografía, son ubicaciones hacia las que tiende, pero al mismo tiempo, suele desplazarse velozmente, negándose a una definitiva clasificación, siempre en la frontera de lo privado y lo público entendidos como posiciones móviles, en la ambigüedad entre la autoría como autoridad y el anonimato de una mujer que escribe cartas, en el límite entre el emisor/a real y las figuras textuales.

Desde esas tendencias fronterizas, nos interesa emprender una lectura de las cartas de amor de Gabriela Mistral 3 a Manuel Magallanes Moure. Y puesto que se no se trata de cualquier carta, tipo de discurso que en su formato definido puede incluir la más amplia variedad de contenidos imaginables, sino de cartas de amor, es necesario establecer, antes de abordar los textos concretos, los supuestos que dirigen nuestra percepción de la carta y el discurso amoroso desde una perspectiva crítica feminista.

Carta, mujeres y discurso amoroso.

Las cartas de amor, corresponden quizás, a la clase de cartas que gozan de más fama e interés, y claramente podrían señalarse como las mejores exponentes de esta práctica significativa, y por otra parte, son textos que han funcionado como sitio estratégico desde el cual las mujeres han tomado la palabra, especialmente en épocas en que emprender la escritura en los géneros llamados "mayores" era una cuestionada transgresión, si no una imposibilidad. Recordemos también, que la carta amorosa apócrifa, fue uno de los objetos privilegiados por los discursos hegemónicos a la hora de difundir la "educación amorosa" apropiada para las mujeres. La carta de amor no es un objeto inocente, como "literatura menor", afirma Deleuze 4 en su texto acerca de las cartas de Kafka, permite la articulación de lo individual en lo inmediato político: en ellas todo es político, tan político como puede ser el amor, si asumimos la concepción de Anna Jonnasdóttir 5, quién, desde la teoría política marxista y el feminismo propone un replanteamiento del problema básico del patriarcado, que entiende más como una lucha sobre las "condiciones políticas del amor sexual" que sobre las condiciones del trabajo de las mujeres. El concepto del "amor" es entendido como "prácticas de relación socio-sexuales" y no solamente como emociones de las personas. Desde este punto de vista, la "vida sexual" no es sólo objetivo del cambio, sino que conlleva en sí misma poderes formativos del cambio social, esto en la perspectiva de las relaciones entre los sexos como sistema de poder socio-sexual y político particular.

El "amor" está evidentemente cruzado por las relaciones de poder, y, por ende, es sometido a la hegemonía de cierta función del amor como cautiverio y control, un

modo de relacionarse de los sexos-géneros. Pero como de discurso y poder se trata, no existe la inamovilidad institucional, ni una unidireccionalidad o supremacía absoluta del poder en sus facetas opresivas: el discurso amoroso de las mujeres puede y contribuye a socavar la bases patriarcales.

En el terreno de la carta y el discurso amoroso, si consideramos este último como parte de la comunicación familiar, de la esfera privada o prácticas íntimas, y su virtualidad de ser apropiado por los géneros secundarios, novela, folletín, telenovela, podemos apreciar que uno de sus mejores exponentes es y ha sido la carta privada; especialmente desde el punto de vista, no ya de la carencia de elaboración o de mediación, que se le atribuye, sino a raíz del efecto de inmediatez y del efecto de realidad 6 que ella provoca, (una de las tendencias características de la carta) además de una inclinación al simulacro y a la puesta en escena, que nos sitúan en el campo de las estrategias de seducción.

A esta afinidad de la carta y el discurso amoroso podemos agregar otro elemento, utilizando la tipología discursiva de Mijaíl Bajtín y que aplicada a la carta señala como uno de sus rasgos la orientación de su discurso al discurso ajeno, y por lo tanto, la consideración anticipada de la respuesta del otro, lo que de hecho, implica la presencia del poder performativo y las estrategias de seducción, en este sentido, el/la escribiente de las cartas de amor ha de saber la importancia táctica de este discurso orientado al discurso ajeno y lo que con ellas puede hacer.

Por otro lado, en la forma epistolar hallamos la existencia de una forma de diálogo en que los sujetos intercambian sus comunicaciones a través de códigos de los que sólo ellos son los dueños en propiedad, (una enciclopedia idiolectal, señala Violi 7, en manos de un destinatario más específico y caracterizado que en otros tipos de texto), situación que provoca que la carta se constituya en el espacio, el lugar y la mediación ideal para el intercambio comunicativo amoroso, y el contenido "básico" de ese intercambio es, primero que todo, la propia mantención de la comunicación amorosa, de allí que Barthes explique como una de sus figuras, que la carta "enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)" 8

Barthes postula el no-valor táctico de la carta amorosa, la gratuidad, lo que muestra una faceta de este tipo de discurso, otros autores destacan de la carta de amor este mismo aspecto, entre ellos Patrizia Violi: 9

"Las cartas amorosas no entran en la lógica del intercambio, no exigen un equivalente, no buscan un resultado, su gratuidad es absoluta, su placer incorpóreo ; nuestra propia palabra volverá a nosotros, reconocida y hecha verdadera por los ojos del ser amado. La "verdad" de estas cartas está en el espacio de nuestra mente, en la relación que éstas persiguen, la de nuestras imágenes. Evidentemente también por esto muchas veces las cartas de amor no dicen nada, no comunican nada aparte del hecho de haber sido escritas ; se dicen a sí mismas."

No obstante, es innegable que las cartas de amor, no pueden menos que construir un discurso cuyos objetivos son seducir al otro, con mayor o menor grado de intencionalidad, consciente o inconscientemente. La "gratuidad" aquí consiste en que la carta de amor en sí cumple su propio objetivo, ser carta de amor, como objeto metonímico del deseo. Como bien Barthes indica: "El sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros", y, agregó, por lo que hecha mano de lo que tenga más cercano.

Pero el discurso amoroso contiene también, dos facetas en pugna; la existencia de una evidente duplicidad en su interior: la lucha entre una necesidad de articular el deseo y una fuerza contraria que intenta dominarlo. La carta de amor construye un relato, y un o unos discursos que dan lugar a una historia de amor y que no pueden apartarse en forma absoluta de los modelos construidos, aún cuando se intente, el discurso dará cuenta de la oposición, tensión o transgresión a los modelos.

Las cartas de amor de Gabriela Mistral o la geografía de una sujeto en fuga.

Las cartas de amor de Gabriela Mistral nos muestran esa ambigüedad presente en las posibilidades básicas del discurso epistolar, y del discurso amoroso. Por un lado la asunción del discurso de la ley presente en los discursos hegemónicos, y por otro, las transgresiones de lado del discurso del deseo que pueden deconstruir los estereotipos a que puede tender el polo melodramático e institucionalizado de la expresión del amor en nuestras sociedades. Ambos parecen conjugarse en el discurso de estas cartas, pero no es posible afirmar que como resultado se configure un discurso contrahegemónico y rupturista, de lo que se trata es de una pugna que se halla en medio de un discurso amoroso fuertemente convencional en apariencia, pero que transporta en sí las posibilidades de escape o transgresión a través de un serie de estrategias discursivas que marcarán la incomodidad de la sujeto en el discurso amoroso tradicional, una verdadera fuga a través de máscaras y discursos tradicionales.

Las cartas que nos ocupan, fueron escritas por Gabriela Mistral / Lucila Godoy entre 1913 y 1922 y dirigidas a Manuel Magallanes Moure, conocido poeta de la chileno de la época, interrumpidas por un lapso de dos años (1918-1920). La recepción 10 ha destacado estas cartas de Gabriela Mistral, al momento de su publicación, como cruzadas por el dolor y la frustración. Incluso se sugiere un componente fantasioso, exagerado, irreal, de parte de la escribiente, o simplemente se tiende a valorar alguno de los estereotipos que ha sido construidos por los discursos hegemónicos en torno a la poeta e intelectual chilena, como el misticismo o religiosidad, la maestra rural, o la madre estéril, y en otros casos se hace evidente el intento de resguardar o explicar el "misterio" de la sexualidad de Gabriela Mistral.

Lucila/Gabriela, se niega a la relación amorosa en persona e intentará mantener el amor sólo a través de la escritura, a través de cartas. Durante los primeros años de correspondencia Lucila y Manuel no se han visto nunca en persona, el probable encuentro que se deduce de los mismos textos, será recién en el año 1921.

Como todo y toda amante que escribe al amado/a, no puede menos que hablar de sí, la sujeto de las cartas ha de enviar una imagen al amado-destinatario, por lo tanto, debe realizar un proceso de autoobjetivación, convertirse en otra para sí misma, distanciarse, lo que Bajtín 11 señala como momentos transgredientes a la propia conciencia, que ella hará comparecer, a veces acercándose a la confesión, para ello debe tomar en cuenta la conciencia valorativa del otro: del otro destinatario específico, Manuel; del Otro social, y del Otro/a de sí misma, recordemos que hablar de uno mismo, es también hablar con uno mismo.

El proceso de elaboración de su imagen, estará dado por dos aspectos interdependientes: la construcción del yo para mí y la construcción del yo para otro.

El yo-sujeto visto por sí misma resulta en una autoevaluación negativa: fea,

insensible, ruda, tosca. El cuerpo no parece propicio para el deseo, es denigrado continuamente y no es capaz, no se le quiere capaz de seducir al amado.

"Alguna vez he pensado en mandarte un retrato mío en que esté parecida (porque el que tú conoces es muy otro) ¡pero eso es ineficaz ! Tu imaginación siempre pondría luz en los ojos, gracia en la boca. Y algo más : lo que más ha de disgustarte en mí, eso que la gente llama el modo de una persona, no se ve en un retrato. Soy seca, soy dura y soy cortante. El amor me hará otra contigo, pero no podrá rehacerme del todo. Además, tardo mucho en cobrara familiaridad con las personas. Este dato te dirá mucho : no tuteo absolutamente a nadie. Ni a los niños. Y esto no por dulzura, sino por frialdad, por la lejanía que hay entre los seres y mi corazón." C14- 134

La autobjetivación de la sujeto Lucila/Gabriela, pasa por una suerte de narcisismo herido, trizado, se hace objeto de su discurso expresando una autoimagen negativa, pero en la ambigüedad del intento de construir-se una imagen positiva se desplazará bajo distintas máscaras que resultan positivas y negativas a la vez, ensayando una suerte de cosmética y maquillaje de una sujeto narcisista que busca el modo de entenderse a sí misma, y al mismo tiempo dependiente de la imagen que le devuelva el espejo del otro. El yo para mí aparece sobre el fondo de un yo para otro.

La máscara se opone al retrato, este petrifica, o intenta petrificar al sujeto, fijarlo en una unidad que no merezca duda, incluso pretende pasar por el sujeto. En cambio, las máscaras implican un juego de sustituciones, una imitación de algo, un querer ser. Si la máscara puede quitarse, revela una movilidad, consciente o no. Ambas formas revelan un exhibirse de la sujeto en intento de fijeza y de movilidad, exhibición para sí y para el otro.

Las estrategias de enmascaramiento de la sujeto, tienen una funcionalidad, como estrategias de seducción, sirven para atraer al otro y mostrarle las coordenadas de su ubicación amorosa, se trata de versiones que va utilizando conforme al desarrollo de lo que espera obtener del otro, son estrategias de ocultamiento, de exhibición e imitación, de deformación y de conformación, sirven a evidenciar y ocultar intenciones, cambiar de posición, revelar y sorprender, o variar de estatuto.

En estas imágenes encontraremos a la mujer humilde y digna del sector rural, la vieja sabia y hosca, la imagen asociada a lo religioso, la amante engañada o víctima del imaginario melodramático. Por otra parte, estas imágenes se van configurando a través de diversos modos discursivos, ello lo examinaremos empleando algunos conceptos de Mijail Bajtín 12 respecto de los tipos y estrategias discursivas.

Uno de los modos más recurrentes y significativos en estas cartas para construir su imagen, es la comparación con el otro/destinatario -en realidad con la imagen que ella construye del otro-, procurando siempre anticiparse a la virtual respuesta ajena. Esto lo podemos apreciar concentrado especialmente en la tercera carta:

"Siempre pensé en que lo que es la flor misma, la coronación de mi religión, el amor a los seres está en Ud. mucho, mucho más que en mí. En Ud. es estado cotidiano, en mí florece después de luchas reñidas con mi ángel malo." (c3-103)

"Cada día veo más claramente las diferencias dolorosas que hay entre Ud. -luna, jazmines, rosas- y yo, una cuchilla repleta de sombra, abierta en una tierra agria. Porque mi dulzura, cuando la tengo, no es natural, es una cosa de fatiga, de exceso de dolor, o bien, es un poco de agua clara que a costa de flagelarme me he reunido

en el hueco de la mano, para dar de beber a alguien, cuyos labios reseco me llenaron de ternura y de pena." (c3-105)

Esta autoobjetivación que ofrece en un primer plano una autoimagen negativa, es matizada o refutada hábilmente, mediante al recurso a un modelo canónico y prestigiado: la humildad/sacrificio cristianos : es decir, la valoración del esfuerzo de los pecadores para lograr la perfección mediante el esfuerzo y el sufrimiento, vinculada también a la aceptación del dolor como destino que se adjudica a las mujeres. Vemos un enmascararse de la sujeto con la imagen que ha de revelar un mayor valor.

"Pero siempre, siempre, hubo en mí un clamor por la fe y por la perfección, siempre me miré con disgusto y pedí volverme mejor. He alcanzado mucho ; espero alcanzar más." (c3-103)

"No dudo de dios, no; dudo de mí, veo todas mis lepras con una atroz claridad, me veo tan pequeña como los demás, escurriendo mis aguas fétidas de miseria por un mundo que es una carroña fofa." (C3 104)

"Yo sé que la perfección no puede ser sino la serenidad. Y la busco, y la hallaré algún día." C3 104

Al mismo tiempo podemos apreciar un fuerte deseo de la sujeto por monologizar su discurso, la voz del yo se percibe con gran intensidad, frente a la posible respuesta del otro, y lo hace oponiéndole la fuerza de un modelo prestigiado y canónico. Pero modelo que es también palabra ajena, una mediación, la palabra autorizada y convencional 13 se ve claramente expresada a través de la comparación a modo de parábola.

La carta revela un intento de adoctrinamiento religioso, por un lado, intentando enseñarle, por medio de un contraejemplo, ella, que él posee todas las cualidades para perfeccionarse, y por otro lado, construye una imagen de él para sí misma, y se la envía, para que, a su vez, él la acepte como suya.

Esta imagen máscara propone al otro la posibilidad de una relación mística, al ubicar la exaltación del éxtasis religioso como modelo amoroso al que es posible acceder.

"Ud. que sabe del amor a todo lo que vive habrá sentido que ese estado de simpatía es una felicidad. (Puede llegar al éxtasis.) Bueno; este estado de fe a que le he aludido se parece mucho a ese estado de arrobamiento que da ese amor. de ahí que el que ama se parezca mucho al que cree y de ahí que la fe pueda llenar el sitio que el amor debió llenar en un alma. santa Teresa y los místicos conocieron, dentro de la exaltación espiritual, el estado del amor como el más apasionado de los mortales; no les quedó ignorado ese estado; tal cosa fue una inferioridad; lo conocieron enorme y arrebatador en sus éxtasis. ¡Se parecen tanto el rezar y el querer intenso!" c3 p. 103

Entre las estrategias discursivas que utiliza para provocar el "efecto-imagen" de sí misma, encontramos el discurso o palabra con escapatoria, que Bajtín define como un discurso que pretende ser el último, es decir, significa tener la posibilidad de cambiar el último y definitivo sentido de su propio discurso, pero en realidad, el discurso con escapatoria sólo es el penúltimo, que pone un punto final sólo convencional, no definitivo 14.

"¿Porqué le hablo tanto de mí ? No sé ; me parece un deber mío mostrarle todo lo que de malo y de amargo yo alojo dentro." 3 105

y luego :

"No. Yo no soy capaz de enseñarle nada y todo lo que puedo hacer por Ud. es matar sus ocios con cartas largas que le devoren una hora de fastidio. 3 105

"la vida me ha dejado un guiñapo sucio de las ropas magníficas que mi alma debió tener y Ud. no puede, ¿no, por Dios, llamarme maestra !" c3105

"Hoy me he visto tan miserable que he desesperado de ser capaz de hacer bien. A nadie, a nadie puede dar nada quien nada tiene. ¡Dulzura ! me he dicho. Pero si no la poseo. ¡Consolación ! Si eres torpe y donde cae tu mano es para herir. Y este demonio me ha azuzado cruelmente. No es a los demás a quienes odio en estos días, es a mí, a mí. No sé, el negror de los pinares se me entró en el espíritu. A propósito. Corrija en ellos cambiando en "Así el alma - era tapiz sonrosado", tapiz por alcor." C3 106

La forma increíblemente brusca de cambiar de tema y de tono, revela también el uso de este subterfugio, y se interrumpe, se detiene, anticipándose a la posibilidad de que el otro acepte su propia opinión de sí misma. Casi al final de la carta, dice "Espero lavarme de mi lodo de pesimismo y estar limpia para mi próxima." a fin de evitar que pueda romperse la comunicación.

La fuerza del discurso del otro-destinatario aquí es débil, las apelaciones al otro sólo sirven para reafirmar su discurso. Lo que sí posee indudable poder es la potencia del modelo en la construcción de su autoimagen, y de la imagen del otro destinatario: modelo que es asumido sin mayores reservas.

Un segundo modo de distanciar al otro y negarse al encuentro físico amoroso con el amado, y, al mismo tiempo elaborar su autoimagen, es, paradójicamente, la destrucción de esta imagen, forma que está presente también en los fragmentos de cartas citados anteriormente.

La destrucción de la propia imagen, uno de los modos que puede asumir la palabra con retracción o escapatoria, revela un fuerte intento de liberarse del poder del otro, del poder de la conciencia ajena, y así ubicarse en su propio discurso con mayor potencia, esto se verifica dramáticamente en el contexto de su intento de no acceder a la demanda del otro: la sujeto recibe la palabra ajena y la confronta destruyendo su propia imagen para el otro. Esto va a darse a través de toda la correspondencia. En una primera etapa forma parte del diálogo en el que ella rehusa el encuentro en persona y se niega.

"Este es el punto que tú evitas tratar y es el único que debiéramos tratar, porque es "el único que importa". Tú no serás capaz (interrogate a ti mismo) de querer a una mujer fea. (...) todo lo que dices, tu acariciar y tu emocionarte hasta lo más hondo es por lo que tú crees que soy yo." C14- 134

"Tú ¿me querrás fea ? Tú ¿me querrás antipática ? Tú ¿me querrás como soy ?"
c14- 135

En un segundo momento la confrontación resultante (a partir de una respuesta del

destinatario) se percibe más violenta y, ahondando en el registro de la figura de destrucción de su imagen, se aprecia el intento de molestar o irritar al otro, pero la dependencia se vuelve más poderosa, tanto más fuerte es la presencia de la voz del otro, que se evidencia en su necesidad de utilizar un tono más agresivo.

A diferencia de un intento destructivo que podría considerarse auténtico o sincero, aquí emerge un discurso heroizante, por un lado como contrapartida de una imagen de sí que no quiere asumir, y por otro, como enaltecimiento de imágenes que ella valora, y que son, paradójicamente, las que le permiten mantener a distancia al otro.

"(...) no quiero obligarte a ser falso, besándome con repugnancia, (...)" c15 135

"Tienes razón cuando me dices que me consolaré. Tú sabes que de otro amor se hizo el tuyo en mí. Yo también me sé todo lo mujer que soy, todo lo pobre criatura de miseria, para volver a querer." C15-140

"Yo te lo digo por la última vez y con más energía que nunca, no soy digna de atar las correas de tu calzado. Soy una pobre mujer." C15-141

Posteriormente, y ligado al mismo tema, luego de la interrupción de dos años de la correspondencia, se percibe la continuación del diálogo a modo de una polémica implícita 15, el tema sigue siendo el mismo pero el discurso atenúa la voz del otro, y desea instalarse más tendiente a un monólogo aparente, a simular independencia del discurso ajeno, hasta que irrumpe la palabra con escapatoria y abre la entrada al otro y al deseo de que refute sus afirmaciones nuevamente:

"Antes no observaba ; tenía la intuición y creía tenerla. En verdad iba ciega de idealismo, con una verdadera borrachera de sentimiento. Creí que la conciencia que vi en algunos seres sería el mayor suplicio y no lo es. Esta conciencia no mata la piedad : al contrario : con los ojos abiertos se compadece más, se es delicadamente dulce. La única diferencia es que en la dulzura una no se da sino levemente. Viene una especie de pulcritud del alma, que aborrece el exceso por dañino o por ridículo, y una aparta los ojos a tiempo, se despide a tiempo de los seres y las cosas.

No sé si me he dado a entender. Soy torpe como siempre, y este corazón nuevo, aún no lo sé decir bien. El viejo tal vez sabía hablar mejor." C20-153

Vuelve a emprender la destrucción de su imagen con un nuevo matiz de distanciamiento. Aquí se percibe un intento de serenidad y sobriedad pero también de cinismo.

En una última etapa, luego de que el encuentro ha tenido lugar, surge la confirmación, la profecía autocumplida que ha estado elaborando a través de toda la correspondencia: él no la quiere, y nuevamente recurre a la destrucción y denigración de su imagen, mezclada con la máscara de la capacidad de sufrimiento y el enaltecimiento de la fuerza en el dolor de la mujer pobre y humilde.

"Siempre le dije lo que soy, siempre. Y si no lo hubiese sabido por mí, lo supiera por la gente, y si ni esto hubiese sabido, con leerme un poco los versos habría comprendido que soy la más desconcertante y triste (lamentable) mezcla de dulzura y de dureza, de ternura y de grosería." c34 183

"es cierto, Manuel ; tengo algún orgullo y no acepto la lástima. Que se me deje sola

con mi pena, soy capaz de cualquier dolor ; pero me ofende la lástima, porque es un desconocimiento de la fuerza de mi alma." C 3 184

El yo-para-mí surge de la oposición entre la autoimagen negada y rechazada, y el recorrido y fuga entre las máscaras que se instituyen como la única manera de proveer de una autoafirmación a la sujeto, imágenes que tampoco son positiva en sí mismas, pero que representan una alternativa. Decimos representan, pues es una imitación, una mimesis de imágenes que pertenecen a los estereotipos que emanan de los valores del imaginario religioso cristiano ; el estereotipo que señala a la mujer pobre pero digna, víctima del mundo; y los estereotipos que corresponden a la heroína/víctima del imaginario amoroso melodramático. Lo podemos apreciar en los siguientes fragmentos:

"Yo sé que la perfección no puede ser sino la serenidad. Y la busco, y la hallaré algún día." C3 104

" Debieran tener los hombres, Manuel, un criterio distinto para juzgar cada acto de los que nos hemos peleado cara a cara con la miseria para que la miseria no nos entierre en el lodo. Si con un criterio así me juzgaran, Manuel , podrían perdonarme el que hoy se haga en mí un eclipse moral y tire al suelo mi fardo y diga vigorosamente que quiero tener un paréntesis de amor y e dicha, que me lo merezco, (...) " c4-107

"Tuve que serenarme y guardar la carta unos momentos. Después respiré hondamente, como el que ha estado a punto de ahogarse, y me tiré sobre un sillón, como otra vez, exhausta por la emoción que casi me mata. ¡Qué dicha tan grande después de un martirio de tanto día !

Este no es un amor sano, Manuel, es ya cosa de desequilibrio, de vértigo. ¿Y en mi cara beatífica, y en mi serenidad de abadesa ! ¡Qué decires de amor los tuyos ! Tienen que dejar así, agotada, agonizante. Tu dulzura es temible : dobla, arrolla, torna el alma como un harapo flácido y hace de ella lo que la fuerza, la voluntad e dominar, no conseguirían. Manuel, ¿qué tirano tan dulce eres tú ! (...)" 17-144

El yo1 negado es sustituido por un Yo2, éste último se configura como una escapatoria al yo1 y se presenta a través de la mediación de estos modelos, - modelos que están destinados también a construir las máscaras del otro, imagen del destinatario que ha de ser adecuada para reflejar/completar a este yo2, pues es siempre el otro el que ha de confirmarle la imagen que demanda.

Es así que encontramos un segundo par de términos involucrado en las cartas de amor de Gabriela/Lucila: el otro para el yo y el otro para el otro, que se realiza en relación indisoluble con el primer par (yo para mí y yo para el otro).

Decíamos antes que la construcción de la imagen de la sujeto dependía del otro, pero al mismo tiempo, la construcción de la imagen del otro en el discurso, depende a su vez de la sujeto y su imagen. Tomar en cuenta la palabra ajena, de acuerdo a Bajtín, que mencionábamos como uno de los rasgos de la carta, determina el tono, el modo y los contenidos del discurso, por lo tanto, la manera de pensar de sentir y comprenderse a sí mismo y al mundo.

La orientación del discurso hacia el discurso del otro y la anticipación a su respuesta, supone una percepción del otro, una configuración del destinatario, y en las cartas esta percepción es más aguda que en otros textos y está, por ende,

marcada composicionalmente e implica así, componer una imagen del destinatario acorde a lo que será su propio discurso y su propia imagen, a fin de lograr sus propósitos comunicativos.

La sujeto objetiva, hace objeto al otro en su discurso y de su discurso, en primer lugar, al construir la comparación con su propia imagen, que da paso a la primera figura/máscara positiva : la idealización vinculada al estereotipo de los valores religiosos mencionada antes.

Una segunda forma de construcción del destinatario es realizada a través de la máscara del "niño", la sujeto dirige sus esfuerzos a ubicar al otro en la posición de niño/hijo.

"Te siento niño en muchas cosas y eso me acrece más la ternura. Mi niño, así te he dicho hoy todo el día y me ha sabido a más amor la palabra que otras. (...) ¡Niño mío! Yo no sé si mis manos han olvidado o no han sabido nunca acariciar." c 14 p.135

Un tercer modo es la idealización de belleza física y los atributos de cultura que adjudica al destinatario Manuel, que se acomodan a su ideario romántico-amoroso:

"(...) Y eso que ese hombre quizás pueda querer a una mujer fea, porque él no es lo que eres tú físicamente ni lo que eres como refinamiento de espíritu." C14 p.135

No obstante, esta configuración no impide la crítica y ataques él no parece cumplir con sus expectativas.

Así la destrucción aparente de su imagen en el otro, es también la que contribuirá a la configuración de la imagen positiva de él y como resultante, una imagen de sí que resulte adecuada, es decir la imagen del destinatario apela a la sujeto y la construye también. Por otro lado, el destinatario de la carta es también el destinatario de las imágenes que ella construye de él.

Estas imágenes del otro que construye la sujeto, están destinadas a reforzar el impedimento del amor, esta imagen contribuye a la imposibilidad de la realización amorosa, debido a la idealización que lo recubre y distancia, no sólo las imágenes negativas de la hablante son las barreras.

Por esa misma razón la cristalización del amor romántico empieza a trizarse cuando conoce a Manuel en persona, y cambia el estilo de la escritura, pues la imagen del sujeto en el que busca reflejarse, el mediador (creado por ella), no es digno porque no la ama. Ante tal situación ella expresa que él no la conoce, el objeto que ha sostenido su estructura se rompe y cede lugar al personaje asociado a lo literario como autoridad, exhibiendo un recorrido ahora por el mundo exterior al mundo amoroso, a veces lo meramente informativo ocupará toda una carta, aumentan las referencias a sus textos poéticos y publicaciones, situación que rematará al enviar, en la última carta que conocemos, el poema Balada. Gabriela, la máscara de la autoría literaria empieza a ocupar más espacio que Lucila, aunque el discurso amoroso, siempre latente, emergiendo como exabruptos cínicos y dolientes.

Junto al "otro", Manuel, destinatario específico de la carta, existe el Otro (social), entendido como el discurso hegemónico, el orden de lo simbólico y cultural, y la forma en la que éste es percibido por el discurso, y se revela a través de las palabras autorizadas de lo religioso, lo melodramático, entre otras. En este sentido,

el otro social cumple la función de mediador entre el yo y el otro de una forma mimética, es decir, la repetición de estructuras narrativas previamente elaboradas, o lo que Bajtín llama palabra autorizada y convencional.

En este itinerario trazado, la hablante admite la posibilidad de prescindir de la presencia real de su destinatario, (presencia física), puede construir su imagen, y construir un imaginario amoroso que prescinde de aquello que no sea escritura : de la palabra hablada, del cuerpo, de la relación físico-erótica, para ser generada en el imaginario amoroso epistolar.

La metonimia como figura recorre las cartas desde el objeto mismo. La carta como sustituto del cuerpo amoroso, y su discurso, sustituye lo que podríamos llamar realidad. El cuerpo también se convierte en metáfora ("la fuente más pura"). Del cuerpo se dice que no, pero al mismo tiempo que sí, el deseo emerge, se repite y se solaza al enunciarse como negación, y el acto de escritura mismo testimonia su existencia. Las formas de seducción "toman cuerpo" en la elaboración de una escritura seductora, la seguridad que no existe en el cuerpo se manifiesta y redobra en el acto de escribir.

Al mismo tiempo se dramatiza el acto escriturario de las cartas, y al sujeto de la enunciación como ese algo inalcanzable que sólo deja sus huellas en el enunciado, es decir, dotado de cuerpo en el enunciado, así, el cuerpo de Gabriela, como figura, estará en el enunciado como huella, huella marcada sexual y genéricamente, enfrentada a la imposibilidad cultural de autorrepresentarse como ella desea, pero sí construida como sujeto femenino anclado en su realidad material, incardinado. Ella radica en el espacio de la carta como espacio de seducción, como fetiche, como prolongación del cuerpo. Lo auto-bio-gráfico de las cartas de amor puede ser leído como una escritura del cuerpo y con el cuerpo, el discurso amoroso que se desplaza como metonimia, sustitución, pedazo de cuerpo que se le envía al amado:

"Si la carta amorosa nos remite a una imagen, al pensamiento de una ausencia, ésta parece sustituirse a posteriori, con su propia materialidad, con el fantasma de aquel cuerpo ausente, aludiendo a su fisicidad (...), haciéndose instrumento de contacto metonímico, extensión casi de nuestro propio cuerpo, el otro, el ser amado, tocará esas hojas." 16

En nuestras sociedades las mujeres se presentan como dueñas de la capacidad de amor, y no existen leyes o reglas formales y explícitas que la obliguen a ejercerla, sin embargo, esto ocurre en circunstancias que plantean otro tipo de fuerzas o reglas; la mujer "necesita amar y ser amada para habilitarse socio-existencialmente, para ser persona." 17 pero carece de un control efectivo acerca de la forma en que puede y quiere usar su capacidad, y de la autoridad para poder determinar las condiciones del amor en la sociedad y cómo deben ser sus productos.

Pero la propia heterogeneidad del discurso amoroso, por un lado como representante de la ley, y por otro, como sede de la productividad del discurso del deseo, permite afirmar a Roxana Pagés-Rangel 18 que:

"la escritura del amor (...) nos habla hoy del paradójico destino que todo acto de escribir significa : se da vida y se aniquila, se compone y se descompone. Las cartas de amor, como la naturaleza misma del sujeto que la concibe, ejercen una "influencia amenazante" sobre el orden (simbólico, masculino) e incluso, puede decirse, lo "revolucionan".

Y en este contexto es que planteamos que el discurso presente en las cartas de amor de Gabriela Mistral, exhibe un sujeto que se desplazará creativamente por el cautiverio del amor, uno de los cautiverios que la antropóloga mexicana Marcela Lagarde explica como aquellas "definiciones estereotipadas que prevalecen en los discursos hegemónicos acerca de la mujer y que vienen a configurar círculos particulares de vida para ellas, constituyendo modos de vida limitantes."19 Modelos que todas las mujeres viven de diferente forma e intensidad.

Este desplazamiento es una "fuga" 20 de un sujeto femenina que, careciendo del control y de la autoridad sobre la realización de su modo de amar, y también acerca del modo de expresar el amor, recorrerá a través de las cartas distintas posibilidades que le presenta "la vida", (como dice Lucila/Gabriela) pero limitándose a las posibilidades aceptables por esta cultura, asumiéndolas y al mismo tiempo negándose a ellas confusa y ambiguamente, de lo que resulta que finalmente no se quedará ni en una ni en otra de las máscaras a las que recurre.

Las cartas de amor en general, constituyen una verdadera "enciclopedia" del discurso amoroso, donde no podría haber pura originalidad, sino las huellas de ese discurso transpersonal que da cuenta de las negociaciones amorosas de sujetos (femeninos y masculinos), en una sociedad y una época. Como bien dice Soledad Bianchi en relación a las cartas de amor de Gabriela, "¿Cómo poder decir el amor sin plegarse a imágenes ya usadas y evitando vocablos recurrentes desde tiempos pretéritos? (...)" 21

Notas

1 Artículo publicado en Revista Signos. Vol. XXXIII, N°47.

2 Pedro Salinas. "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar". El defensor. En Ensayos completos, Tomo II. Taurus, Madrid, 1981, pp. 258-259.

3 Sergio Fernández Larrain. Cartas de amor de Gabriela Mistral. Editorial Andrés Bello, 1978, Santiago. En lo sucesivo, se indicarán las citas de las cartas recopiladas en este libro, anotando el número de página y de carta al pie de la cita.

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari. Kafka. Por una literatura menor. Era, 1978, México, p. 29

5 Anna Jónasdóttir. El poder del amor ¿Le importa el sexo a la democracia? Cátedra, 1993, Madrid, p. 34 y ss

6 Conceptos empleados por Patrizia Violi en "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", en Revista de Occidente, enero 1987, N° 68, Madrid, p. 94

7 Ibid. p. 92

8 Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo XXI, 1982, México, p.51

9 Violi. Op. Cit., p. 98

10 El discurso público y también el discurso crítico literario en sus facetas más conservadoras y tradicionales optó por recuperar el lado menos peligroso, al mezclar los mitos elaborados en torno a su vida y supuestos amores frustrados, con sus textos poéticos, resultando así una amalgama que producía una lectura inocente de estas misivas, muestra de ello es el prólogo de la 1ª y 2ª ediciones.

11 Mijail Bajtín. *Estética de la Creación Verbal*. Siglo XXI, 1990, México.

12 Mijail Bajtín. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 1986, México. Y del mismo autor : "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la Creación Verbal*. Op. Cit.

13 Bajtín : 1986. Op. Cit., 253-378. Entiende el discurso o palabra autorizada como aquel discurso convencional, ya decantado en el interior de la praxis social.

14 *Ibid*

15 *Ibid*.

16 Violi. Op. Cit., p. 98

17 Anna Jonnasdóttir. Op.Cit., p. 315

18 Roxana Pagés-Rangel. *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Editions Rodopi Bv., 1997, Amsterdam, p. 146

19 Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres : madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, 1990, México. p. 35

20 Adriana Valdés en el artículo "Identidades tráfugas, (Una palabra cómplice, Isis Internacional y Casa de la Mujer La Morada, 1990, Santiago) se refiere a la identidad y la fuga en la poesía de Mistral.

21 Bianchi, Soledad. "Amar es amargo ejercicio" en *Una palabra cómplice*, Isis Internacional y Casa de la Mujer La Morada, 1990, Santiago.

* *Magíster en Literatura. Dra. en Literatura, Universidad de Chile.*



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME:

<http://www.archivochile.com>

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

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente

educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quiénes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 