

## LOCOS AMORES. LA FÁBULA DE LOS AMORES TRANSGRESORES EN “LOCAS MUJERES” DE GABRIELA MISTRAL

María Magdalena Browne<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo pretende demostrar la transitividad de sentidos presente en la sección “Locas mujeres” del libro *Lagar* de Gabriela Mistral. Se trata de un cuerpo de poemas dialogantes entre sí que van conformando un sentido único. A través de la identificación de una serie de intratextos y significantes cruzados, es posible detectar una suerte de “fábula de los amores transgresores”. Cada poema es un hito diferente de esta fábula que consiste en la aniquilación del yo, el despojo de todo lo habido –lengua, raza, credo, hermanos, tesoros, patria– para poder finalmente fundirse en cuerpo y alma con el objeto del deseo y alcanzar así una felicidad definitiva. Postulo que cada “locura” de estas mujeres corresponde a un momento diferente de este camino de despojos hacia el encuentro con otro prohibido.

**Palabras clave:** Gabriela Mistral, locas mujeres, disidencia sexual, poesía lésbica, aniquilación del yo.

Crazy Loves. The Fable of Transgressive Loves in “Madwomen” by  
Gabriela Mistral

### Abstract

*This article aims to demonstrate the transitivity of meanings present in the section “Madwomen” of Gabriela Mistral’s book Lagar. It is a collection of poems in dialogue*

---

<sup>1</sup> Chilena, Editora de Pehuén Editores, correo electrónico: mariamagdalenabrowne@gmail.com

*with one another. Through the identification of a series of intratexts and intersecting meanings, it is possible to detect a kind of “fable of transgressive loves”. Each poem is a different milestone in this fable, which consists of the annihilation of the self, the dispossession of everything one has –language, race, creed, siblings, treasures, homeland– in order to finally fuse body and soul with the object of desire and thus achieve definitive happiness. I postulate that each poem corresponds to a different moment in this path of dispossession toward the encounter with another forbidden one.*

**Keywords:** *Gabriela Mistral, madwomen, transgressive loves, lesbian poetry, annihilation of the self.*

### **El devenir de la crítica mistraliana**

Cuando comenzaron los homenajes a Gabriela Mistral por la conmemoración de los 80 años de recibir el Premio Nobel se armó en Chile una falsa polémica respecto a la pertinencia de relevar o no la condición lésbica de la poeta. La crítica canónica y el mundo conservador apuntó a que lo que debía destacarse no era su condición sexual –pues aquello pertenecía a la esfera de su vida privada–, sino propiamente la calidad de su obra y sus aportes intelectuales al mundo hispanico. Como argumento central esgrimieron el hecho de que ella nunca se había referido en vida a este aspecto y, antes bien, había querido *ex profeso* mantenerlo en reserva (Vallejos, 2025).

En lo que se equivoca esta visión es que en sus poemas –y particularmente en la sección “Locas mujeres”, de su libro *Lagar*– sí es posible rastrear una poética del deseo transgresor. El conjunto de estos poemas, partiendo por su título mismo, se refieren al conflicto de un sujeto y un deseo que no se somete al canon aceptado socialmente. De hecho, estas locas mujeres son mujeres ardientes, deseantes, “calenturientas” (según la propia definición de la poeta), que deben matarse a sí mismas, olvidar todos sus credos, para poder reinventarse y consumir sus deseos sexoafectivos de manera plena y feliz. Lo que me propongo en este trabajo es identificar en los poemas las marcas textuales de un amor disidente, marcas alejadas de la anécdota biográfica y de sus famosas cartas privadas a Doris Dana.

Lo que interesa aquí, efectivamente, no es la orientación sexual de la ciudadana Mistral, sino las posibilidades de lectura a las que se abre su obra a partir de esta confirmación (Sánchez Osos, 2022, p. 65).

Pero no solo eso, es necesario considerar también que una relectura de Gabriela Mistral en el año 2025 debe tener a la vista los más de cien años de aproximaciones críticas a su obra y, por ello, las múltiples y disímiles miradas de las que ha sido objeto su escritura según los distintos momentos de la historia

Tal como lo plantea la profesora Kemy Oyarzún, es posible ya hacer una “genealogía” de la recepción de la obra de Gabriela Mistral, que va desde lo más conservador a lo más subversivo.

El amplio registro de lecturas incluye a connotados críticos de arte y literatura (Luis Vargas Saavedra, Alfonso Calderón, Grínor Rojo, entre otros); biógrafos de las más diversas tendencias (Volodia Teitelboim, Efraín Szmulewicz, Matilde Ladrón de Guevara, Fernando Alegría); relecturas desde el mestizaje (Jorge Guzmán, Ana Pizarro); la crítica cultural (Patricio Marchant y Pablo Oyarzún) y el feminismo (Soledad Bianchi, Raquel Olea, Eliana Ortega, Patricia Pinto) (Oyarzún, 2028, p. 22).

Sin embargo, no existen hasta ahora estudios consistentes sobre la poética de Mistral que exploren directamente en sus imágenes y metáforas una pasión lésbica o transgresora. Quienes más lejos han llegado han sido las lecturas feministas que comenzaron a hacerse tras el fin de la dictadura. Estas sí pusieron de manifiesto un aspecto nuevo: la Mistral no era solo la amante doliente, la madre sin hijos y la maestra abnegada, como había instaurado la tradición patriarcal, había también una transgresión en ella respecto al canon heteronormado. Su obra estaba compuesta por fragmentaciones, contradicciones, dobleces y ambigüedades que tensionaban su voz. Estos rasgos daban cuenta de una subjetividad femenina marcada por la dualidad y que transgrede solapadamente las convenciones impuestas sobre la mujer.

Por su parte, la crítica contracultural contemporánea –incluido el movimiento LGTB–, ha puesto el acento más en su figura icónica. La “monumentalización” de Mistral, como le llama Soledad Falabella (2022) a este fenómeno, es más un proyecto político que un análisis verso a verso de sus poemas.

En la misma línea, Valentina Matus (una de las primeras en dar una lectura decididamente lésbica a un poema de Gabriela) señala que:

En su afán de incorporar a Gabriela Mistral en los discursos feministas y *queer*, la publicitaron como “mujer ícono de la poesía lesbiana”. Esto, solo para –después de una mirada rápida– quedar profundamente decepcionados al no encontrar los explícitos y apasionados versos de amor que buscaban, sino una maraña de códigos y expresiones sinsentido. [...] La visibilización de esta poesía lésbica fue descartada como tarea tediosa y en cambio sustituida con las cartas a Doris Dana, que todo el mundo se pelea por reproducir (Matus, 2024, p. 13).

En efecto, la publicación de las cartas –de carácter netamente privado– tuvieron un efecto *voyeur* en el público y en la crítica. Su enorme impacto y sus repercusiones en la imagen monolítica que se había hecho de ella reemplazaron las relecturas que debían hacerse de su obra. Se entiende, pues la tarea no era fácil; una disidencia sexual a principios del siglo XX es muy distinta a lo que puede ser hoy, por lo que su reflejo en la escritura estaba velado por múltiples capas metafóricas, enmascaramientos y estrategias de escritura en las cuales Mistral ha sido siempre una maestra.

### **“Locas mujeres”**

*Lagar* marca un punto de inflexión respecto a la anterior producción mistraliana. Se ha dicho que es el “ahondamiento de la reflexión”, un libro donde la poeta se desdobra y asume múltiples voces. Una escritura que se vuelve aún más espesa que las anteriores, más ambigua, sinfónica, polisémica y plural. También, por supuesto, más magnífica. Son éstas afirmaciones de perogrullo si pensamos que *Lagar* fue publicada en 1954, cuando ella tenía 65 años, siendo ya una mujer y una poeta madura, consolidada y canonizada por el Premio Nobel. Además, acumulaba tras sí una enorme experiencia de mundo. Había vivido en diferentes lugares, había ocupado distintos cargos y se había relacionado con numerosos intelectuales de su época. Muchos amores, muchos dolores y también –por esa época– la consumación de su amor secreto con Doris Dana.

Propongo la lectura no lineal de estas “Locas mujeres”, en el sentido de que el orden de los poemas –excepto el que le sirve de introducción, “La otra”– no es indicio de nada. De

hecho, en un análisis genético fueron varios los índices que hizo la autora de esta sección, dejando a veces algunos fuera y luego reincorporándolos; también, el hecho de que los hayamos conocido de a poco, en diferentes entregas a lo largo del tiempo, anula la posibilidad de creer en una suerte de progresión temática a partir del orden en el que aparece. Por el contrario, se trata de un corpus “circular”, dialógico. Los poemas dialogan unos con otros y construyen una suprahistoria, una suerte de fábula, la fábula de los amores proscritos. Sí, hay suficientes marcas que así lo indican y es lo que me propongo demostrar. Por razones obvias de espacio, centraré mi análisis en solo cuatro poemas de un corpus mucho mayor. Por supuesto, la elección no es azarosa, sino obedece a que cada uno de estos poemas marcan un hito diferente de esta fábula amorosa, pero esencialmente transgresora y subversiva para los cánones de su época.

Partamos por lo más elemental, el título de la sección, la figura de la loca y el antiguo motivo de la locura en la literatura. El loco es quien dice las verdades incómodas, es una máscara para pasar por insensato y así eximirse de la responsabilidad que le cabe en sus palabras. El loco habla sin saber, sin conciencia, es un enfermo. No debe tomarse en serio, sin embargo, produce una profunda incomodidad en quien lo escucha.

Locura y literatura son dos temas que aparecen intrínsecamente unidos ya sea por esa frontera liminal que existe entre el genio y la insensatez o quizá por la necesidad de poner en boca de personajes locos una verdad peligrosa. La figura del loco se ha convertido en un símbolo, analogía o parábola que significa un mundo en crisis y, en ocasiones, el espejo y catalizador de la conciencia crítica de la humanidad. (Sánchez-Blake, 2009, p. 1).

Con el advenimiento de la modernidad, la figura del loco cobra muchísima más fuerza y razón en las artes y la literatura.

¿Por qué el hombre moderno habría de reconocer su propia voz justamente en la palabra del loco? Seguramente porque en el momento en que por vez primera se capta el gran quiebre, la locura es el único nombre concebible para ese ejercicio de hacer trizas los viejos moldes, de transgredir los límites de lo conocido y aceptado, de avanzar más allá de lo que la racionalidad vigente podía codificar. Y más allá de la razón, se extienden los dominios de la locura (Restrepo, 2008, pág. 11).

Peor es la figura de la “loca”. Esta es una mujer que no solo ha perdido el juicio y que habla sandeces, sino además merece el repudio de su comunidad por impúdica. La loca es ante todo una figura transgresora. Muchas veces, la cuerda se disfraza de loca para decir ciertas verdades.

En el *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, uno de los textos claves del S. XVI, se crean una serie de códigos literarios para hablar de la locura. El primero de ellos es que la locura está personificada en este texto en el cuerpo de una mujer. Después de este vendrán muchos personajes que encarnan a la locas (Hernández-Vogt , 2013, p. 15).

En efecto, la literatura moderna está plagada de figuras de locos y locas. También en el lenguaje oral está la adjetivación común de “loca” a las mujeres como una forma de denostarlas: cuando ellas hacen algo que a los hombres no les parece o frente a lo cual no tienen una explicación razonable, las tildan de locas. “Esta mujer está loca”, es común oírles decir a los hombres de sus mujeres. También abunda la figura de la loca en la narrativa popular y social. “No hay peor loca que la boca”, “La loca de la casa” (refiriéndose a la imaginación). Loca es también la que desoye la voz del padre, la que se arriesga, la que renuncia a las seguridades del patriarcado. Las mujeres solas suelen “estar locas”, pues renuncian al mandato del matrimonio:

... la civilización occidental ha sido amenazada por el miedo hacia las “mujeres sin hombre”, las mujeres indiferentes o invulnerables ante el deseo masculino. Precisamente porque desafía la autoridad moral, sexual y psíquica de los hombres con tanta intensidad, la “amazona” siempre ha provocado ansiedad y odio (Castle, 1997, p. 218).

Tampoco debemos olvidar a la inolvidable “loca” lemebeliana, aquella mujer que no es tal pues está travestida, es una “loca” porque no es una mujer genuina, es en realidad un hombre que pretende pasar por mujer, un enmascaramiento aberrante, una denigración del sexo masculino, lo cual solo puede ser calificado, peyorativamente, de locura.

Por último, tenemos a la loca o el loco en el sentido de una persona o cosa imaginativa, creadora, innovadora e impactante; el “loco” como un artista, el loco como un ser extraño

o bizarro que sorprende con sus obras y sus actuaciones: “Está reloco”, “una obra muy loca”. Lo *freak*, lo apasionado, lo extremo y riesgoso es tildado de loco.

Loca es, en definitiva, toda aquella mujer que es diferente al canon establecido. Con este epíteto se intenta reducir un mundo de posibilidades distintas para la mujer.

No es extraño, entonces, que Mistral se haya apropiado de esta máscara al hacer hablar a sus mujeres. El motivo de la locura atraviesa toda la obra mistraliana y es posible establecer una transitividad de sentidos cada vez que se le mienta. La loca es, siempre, en su poesía, una mujer que está fuera de sus cabales por querer aspirar a un mundo que no le pertenece o le está vedado.

La locura es a la vez una descalificación y una libertad. [...] Síntoma por cierto de una incomodidad en relación con la identidad femenina; con un sentimiento de no pertenencia al orden de una razón sentida como ajena. Desde ese orden, declararse “loco” es una marginación voluntaria, y también una pretensión de no ser juzgado según los cánones de esa razón. [...] Hay otra constelación de poder, el poder del llamado “buen sentido”, “sentido común”, “convenciones” en todo orden, hasta el literario. Entonces el sujeto mujer se disfraza, para escapar de las reglas de esta constelación de poder. Se disfraza de loca. Cuenta “Historias de loca”. Tiene “alucinaciones”. En sus textos, como vimos, llegan a ser intercambiables la palabra “mujer” y la palabra “loca”: la mujer es lo que no está dentro de esas convenciones. “Atrabiliaria / loca / mujer” es una cadena de sinónimos. Se descalifican a sí misma de antemano; se descalifica para liberarse de límites que no son los suyos. Se descalifica para pedir disculpas por hacer algo demasiado grande, demasiado ambicioso (Valdés, 1990).

Por “otra parte, en el caso de locas mujeres, al hacer un análisis genético de los archivos, vemos en sus originales que primero había llamado a la obra “Mujeres locas”, y después las denominó ‘Locas mujeres’” (Ariz Castillo, 2019). Esta trasposición indica la condición de loca de la mujer en sí misma, es decir, no son algunas mujeres la que están locas, sino habría una caterva de mujeres locas que la hablante se propone relatar. El uso del artículo definido “la” frente a cada una, la fervorosa, la piadosa, la abandonada, hace referencia a cierta existencia arquetípica en el imaginario colectivo.

Distintas interpretaciones se han hecho a las locas mujeres de Gabriela Mistral, la primera y actualmente desestimada fue la que hizo su amiga Palma Guillén, quien aseveró que se trataba de distintas etapas del duelo que hiciera por su hijo-sobrino Yin Yin. Esta narrativa fue corroborada en su momento por los críticos Fernando Alegría y Ana María Cuneo.

Para Zaldívar (2006), “[la] constante de locas mujeres es la dualidad dialéctica marcada por el desgarramiento y la fragmentación [...]. Modelo de interacción conflictivo y contradictorio” (p. 172).

El desgarramiento que une a estas locas mujeres es el despojo que deben hacer de sí mismas, de su patria, de sus mundos, para poder reinventarse. Destruir, deconstruir la figura del yo y sus códigos sociales, romper con un pasado, con una imagen construida de sí mismas por la sociedad y la tradición heteropatriarcal, para así poder ser auténticas, libres y felices. Su locura está en ese intento, en el querer transgredir los prejuicios sociales a las que se ven sometidas

### **Análisis poético**

La sección se introduce con el poema “La otra”, expresión de resonancias claras en las narrativas femeninas: “La otra” alude siempre a la rival, a la que se disputa el cariño de un amante. Pero ya desde los primeros versos deja claro el cambio radical de significado.

Una en mí maté

Yo no la amaba.

No se refiere a una otra externa sino a otra que habita en ella misma. La mujer, por tanto, no es una identidad única, sino está conformada por varias identidades diferentes. A una de estas es a la que ha matado.

Se observa en este poema de una voz resuelta, rotunda, decidida, marcada por el uso del verso corto, el pasado perfecto simple en el verbo principal “matar” y la negación durativa en el imperfecto de “amar”.

Se trata de una experiencia interior, de un fenómeno síquico (que algunos críticos han señalado como uno de los rasgos que identificaría a la “poesía femenina”), similar en un punto a la episteme freudiana, en donde existe la figura del “parricidio” y del



“matricidio”, que consiste en la necesidad de matar simbólicamente al padre, matar a la madre, para liberarse de sus poderes y autoridad, pues solo a partir de ese momento es posible ser un adulto autónomo y con autoridad. En este caso, se trataría de un “suicidio” simbólico, donde la mujer mata las figuras de autoridad dentro de ella misma que no le permiten ser.

¿Y por qué mata a esa otra que habita en ella misma? ¿Por qué ya no la ama? Porque

Era la flor llameando  
del cactus de montaña  
era aridez y fuego;  
nunca se refrescaba.

El cactus de montaña, qué chileno no lo conoce, tiene una flor llamativa en sus puntas más altas que parecen una lengüeta de fuego. Es una flor a la que no se puede alcanzar, para llegar a ella sería necesario herirse con las espinas. Y sí, es una flor que crece en la aridez, en medio del desierto, en una tierra infértil.

Piedra y cielo tenía  
a pies y a espaldas  
y no bajaba nunca  
a buscar “ojos de agua”.

Recordemos que los “ojos de agua” son las aguas subterráneas que suben formando pequeñas pozas. Son la única posibilidad de refrescarse en el desierto, Sin estos “ojos de agua” tanto animales como personas y todo el ecosistema no podría sobrevivir.

Pero esta flor no puede refrescarse con nada; ella no baja a buscar el agua. Poéticamente esta flor podría “bajar” de su alta posición a buscar estos pozos, que sí existen, pero no lo hace, por lo tanto vive abrasada. Es entonces una flor de fuego, llameante y sedienta. Esta otra que hay en ella elige quedarse entre las piedras y el cielo, sin buscar otras posibilidades. No la quiere porque vive abrasada, porque nunca se refresca. La relación entre agua, humedad y sexo es de antigua data en la literatura y en Gabriela no es la excepción. Veremos cómo en otros poemas habla del “aljibe de la alegría”, de las escaleras que bajan a las aguas. En este caso son aguas subterráneas, que de pronto asoman. Pero esta otra mujer que vive en ella se niega a beber, a refrescarse, a doblarse

para alcanzar frescura. Es, en definitiva, una mujer que no busca satisfacer sus deseos más urgentes y vive sedienta.

Es también una flor maligna, una flor de fuego maldito que hace secarse a las otras hierbas que crecen a su alrededor. Su aliento es malévolo y su cara es una brasa, es una mujer ardiendo, que malogra a las otras que hay a su alrededor.

Donde hacía su siesta,  
las hierbas se enroscaban  
del aliento de su boca  
y brasa de su cara.

Es también una mujer que no sabe, no puede hablar de sus deseos, no puede soltarlos y dejarlos caer. Su voz es solo un significante inarticulado y tieso.

En rápidas resinas  
se endurecía su habla,  
por no caer en linda  
presa soltada.

Su habla es dura, se convierte en resina, otro elemento que hace alusión al combustible destructor, arrasador, al mal fuego. Sin embargo, podría ser de otra manera, podrían ser “lindas presas soltadas”, un hablar espontáneo. Pero, esta mujer tampoco puede ser espontánea, no puede hablar libremente, no puede soltar sus presas y echarlas afuera, no puede hablar de sus deseos y si intenta hacerlo, estos se transforman en duras resinas peligrosas.

Doblarse no sabía  
la planta de montaña,  
y al costado de ella,  
yo me doblaba...

El verbo doblar, que aparece varias veces, hace alusión a la capacidad de salir de la rigidez, también a la humildad, a manifestar el dolor, pero esta otra mujer que habita en ella no sabe hacerlo. Pero ella, la que sobrevive, sí se dobla al costado de ella, como queriéndole enseñar y también ayudarla, asumir por ella lo que esta otra no es capaz de

hacer. Esta es una dualidad contradictoria, una que sí quiere doblarse y alcanzar el agua, y otra que se niega rígidamente a hacerlo.

La dejé que muriese,  
robándole mi entraña.  
Se acabó como el águila  
que no es alimentada.

Vemos aquí una alusión al águila de Prometeo, que lo martirizaba comiéndole las entrañas, por haber desobedecido la Ley del Padre y entregado el fuego a los hombres. Esa “otra” es aquella águila que la atormenta día a día con la culpa, el remordimiento. Para acabar con ese calvario, la hablante le roba las entrañas, que son las de ella misma. Este sacar las entrañas ciertamente simboliza el sufrimiento ligado a la rebelión contra la autoridad y la búsqueda del conocimiento y el progreso, tal como lo hizo Prometeo y sufrió por ello, pero solo de este modo, violento y doloroso, esa otra que se alimenta de su propio “pecado” puede morir. Para erradicar la culpa hay que ser drástica.

Sosegó el aletazo,  
se dobló, lacia,  
y me cayó a la mano  
su pavesa acabada...

Su cadáver es una pavesa acabada, la expresión mínima de lo que alguna vez fue fuego. La exorcización ha sido llevada a cabo con éxito y ahora es solo una pequeña cosa que ella misma puede arrojar, que ya no la lastima. Pero antes de eso ha sido necesario el sacrificio.

Por ella todavía  
me gimen sus hermanas,  
y las gredas de fuego  
al pasar me desgarran.

Estas hermanas, sin duda, son el orden social que reclama a esta mujer que ya no existe en ella. Hay un cambio y este es reconocido por quienes más la conocen. Esas gredas que la desgarran es su infancia, el Valle de Elqui. No es fácil este asesinato, pues el mundo se

lo cobra. La transformación de ella misma se ha consumado, pero con un costo, hay un gemido de las otras mujeres del mundo, sus hermanas.

Cruzando yo les digo:  
—Buscad por las quebradas  
y haced con las arcillas  
otra águila abrasada.

Cruzando, es decir, no se queda allí, no se detiene para hablarles, sin detener su camino les dice a las hermanas que intentan rescatarla, reconstruirla desde la tierra yerta, con las arcillas (una remisión al hombre hecho de barro), como las alfareras. ¿Qué les dice? Pues que hagan otra “águila abrasada”, otro ser seco y quemante, ya no una flor llameante, sino un águila. Hay en este dictamen una fina ironía. La que quieren reconstruir, aquella por la que gimen y se lamentan por ya no estar, no es un ser bueno, sino un ser miserable que merecía morir y cuya reconstrucción solo traerá más sufrimiento a todas.

Y entonces viene su alocución final, la arenga para todas las otras mujeres:

Si no podéis, entonces,  
¡ay!, olvidadla.  
Yo la maté. ¡Vosotras  
también matadla!

La orden es la aniquilación total de esa otra maligna que la hace sufrir picoteándole sus propias entrañas. No hay posibilidades de reconstruir a esa antigua mujer, por tanto, solo queda olvidarla. Y todas las mujeres deben hacer lo mismo.

Este primer poema sirve de introducción a la idea de la aniquilación del yo para poder doblarse, buscar el agua, refrescarse y no vivir presa de deseos prohibidos.

### **“La abandonada”**

“La abandonada” señala el momento de mayor dolor en este camino del despojo. Resalta la figura de la casa como lo más querido, lo propio, lo íntimo, la zona del confort, que es la que debe ser destruida por ella misma. Pero no solo eso, debe también matar a su cuerpo, su lengua.

A Emma Godoy

Ahora voy a aprenderme  
el país de la acedía,  
y a desaprender tu amor  
que era la sola lengua mía,  
como río que olvidase  
lecho, corriente y orillas.

¿Por qué trajiste tesoros  
si el olvido no acarrearías?  
Todo me sobra y yo me sobro  
como traje de fiesta para fiesta no habida;  
¡tanto, Dios mío, que me sobra  
mi vida desde el primer día!

Denme ahora las palabras  
que no me dio la nodriza.  
Las balbucearé demente  
de la sílaba a la sílaba:  
palabra “expolio”, palabra “nada”,  
y palabra “postrimería”,  
¡aunque se tuerzan en mi boca  
como las víboras mordidas!

Me he sentado a mitad de la Tierra,  
amor mío, a mitad de la vida,  
a abrir mis venas y mi pecho,  
a mondarne en granada viva,  
y a romper la caoba roja  
de mis huesos que te querían.

Estoy quemando lo que tuvimos:  
los anchos muros, las altas vigas,

descuajando una por una  
las doce puertas que abrías  
y cegando a golpes de hacha  
el aljibe de la alegría.

Voy a esparcir, voleada,  
la cosecha ayer cogida,  
a vaciar odres de vino  
y a soltar aves cautivas;  
a romper como mi cuerpo  
los miembros de la “masía”  
y a medir con brazos altos  
la parva de las cenizas.

¡Cómo duele, cómo cuesta,  
cómo eran las cosas divinas,  
y no quieren morir, y se quejan muriendo,  
y abren sus entrañas vívidas!  
Los leños entienden y hablan,  
el vino empinándose mira,  
y la banda de pájaros sube  
torpe y rota como neblina.

Venga el viento, arda mi casa  
mejor que bosque de resinas;  
caigan rojos y sesgados  
el molino y la torre madrina.  
¡Mi noche, apurada del fuego,  
mi pobre noche no llegue al día!

El cuerpo y la casa se rompen, se sueltan las “aves cautivas” y se vacían odres de vino: la embriaguez, la desinhibición, el dejar salir lo que está reprimido. Pero sin duda hay un dolor en este intento, un desgarró, no es un ejercicio gozoso. Cuesta y duele. Así y todo hay un retorno: los leños que están quemando su casa, “entienden”, saben cuál es su

cometido y por eso dejan salir a esos pájaros cautivos que se elevan torpemente desde el fuego purificador y que sin duda son sus deseos reprimidos, cosas que estaban presas en su interior, en su casa anterior.

Es decir, las cosas más queridas, las más apreciadas, el molino y la torre madrina, deben arder para sacar afuera lo que aún no tiene significado.

La imagen del río que se olvida de sí mismo, de su lecho, de sus orillas. Un río que se desborda, se sale de su cauce, que tuerce su destino y su memoria. ¿Puede haber algo más “loco” que esto? Pues los ríos, se sabe, tienen memoria, repiten en cada crecida el mismo camino. De hecho, torcer el curso de los ríos (hasta antes de la ingeniería hidráulica) era considerado un afán imposible, similar a mover las montañas. El olvido entonces es tan inmenso y descabellado como un río que olvidara su propio lecho, corriente y orilla. Pero también ella debe desaprender su propia lengua, un tipo de amor, ese que era el único que conocía, para internarse en otro país, el que sabe será amargo en un primer momento. La hablante se prepara al sufrimiento.

“Todo me sobra y yo me sobro / como traje de fiesta para fiesta no habida”. El traje de fiesta, la imagen de la impostura, de lo que está hecho para la mirada de los otros y que pretende dar la mejor imagen de sí misma. Ese traje es el que le sobra, porque no hay fiesta, y por lo tanto es en sí un despropósito. Todo sobra cuando está constituido a partir de la mirada de los otros que no se corresponde con lo que realmente somos.

Las tres palabras que no le dio la nodriza, es decir, que no estaban contempladas en su horizonte cognitivo, en su tradición, en su mundo –“expolio”, “nada” y “postrimería”–, aluden ciertamente al despojo y al fin de algo, un fin que se confunde con la nada, con el dejar de existir. Ella las pronunciará “demente”. Las hará suyas, aprenderá a decirlas y a asumirlas. Es necesario aprender otra lengua, otros códigos, otro mundo, para poder olvidar y salir de los cánones establecidos.

Me he sentado a mitad de la Tierra,  
amor mío, a mitad de la vida,  
a abrir mis venas y mi pecho,  
a mondarme en granada viva,  
y a romper la caoba roja  
de mis huesos que te querían.

He aquí la figura de la aniquilación de sí misma, el sacrificio de su propio cuerpo deseante, para entrar en otro estado. Quemar lo más querido, descuajar, sacar de su quicio lo más entronizado.

¡Mi noche, apurada del fuego,  
mi pobre noche no llegue al día!

No quiere llegar al día pues ya estará al otro lado, en el “país de la acedía”. “La abandonada” marca una inflexión en que hay dolor en el desprendimiento, en el desaprender, duele desprenderse de las cosas bellas, los tesoros divinos. Hay también un miedo, de no querer entrar a ese otro país, una vez que llegue el día.

#### **“La tullida”**

Lucía ya no abre nunca  
las mitades de su puerta  
ni sus escaleras baja  
en cascada de aguas sueltas.

Del reino que ella tenía  
ya no habla ni se acuerda;  
o, acordándose, ha quedado  
entrabada como las hiedras.

Será tan otra así tendida,  
así callada, así secreta  
de la venada salta-jarales  
y la gaviota grito de fiesta.

Estará blanca del no ver  
todas las cosas que son violentas  
de no cruzar otoños rojos,  
ni enderezar jarros de greda.

Se irá olvidando si no se alza,  
del cogollo de su cabeza,



de sus hombros como laureles  
y su alzada de madre-cierva.

Igual que el agua de la mano  
se le irá yendo nuestra tierra  
laderas lentas, serranías,  
y el clamor de la tormenta.

No sabrá ahora los solsticios  
ni el antojo de las estrellas  
cuándo Géminis, dónde el Boyero  
dónde los fuegos de Casiopea.

Será otra vez recién nacida  
cuando baje las escaleras  
y volveremos a ser sus ojos  
y sus madrinas cuéntale y cuéntale.

Sus vendimias no vendimiadas  
las avenidas, la gran riada seca,  
las islas nuevas del viejo río,  
la herida calva de la selva.

—Yo, su brocal donde bebía.  
—Yo, su patio con una ceiba.  
—Yo, piedra laja de sus umbrales.  
—Yo, el resplandor de la azotea.  
—Y la que el bulto le medía  
y atrapaba su cabellera.  
¡Yo, la nuez vana que la tenía  
Yo, vaina oscura de su Puerta!

En el poema “La tullida”, el que en esta lógica de análisis posicionamos después de “La abandonada”, nos encontramos con el largo sueño al que debe someterse la mujer para consumir el olvido. Luego de romper su casa, su cuerpo, de abrir sus venas, de verse

enfrentada a la necesidad de aprender otra lengua y otra patria, queda arrasada, queda “tullida”. No puede levantarse, no puede volver a mirar el mundo que ha dejado atrás.

Y aunque quiera acordarse, quiera volver, ya no puede hacerlo, pues ha quedado “entrabada como las hiedras”, Ya no hay una vuelta atrás. Ha llegado el punto de no retorno. Esta postración es un estado de tránsito. Tendida, callada y serena, ya es otra. El desapego se está produciendo, ese desaprender del que habló en “La abandonada”. Pero para hacer el cambio es necesario pasar un tiempo de mudez, de retiro del mundo. Para que cuando baje otra vez las escaleras, cuando renazca, ya sea otra. Nace otra después de la muerte simbólica. Y lo primero que hace tras este renacer es “bajar a las aguas”, al lugar del deseo.

La tullida es la misma loca que ha matado a hachazos su casa, la ha quemado toda, y que luego se tiende porque no quiere volver. La tullida no quiere levantarse porque no quiere mirar su tierra, solo así puede ser otra. La mujer tendida y dormida es una mujer a la que no se puede acceder. Vive en ella misma, en otro mundo. No tiene significantes ni significado.

### **“La bailarina”**

La bailarina ahora está danzando  
la danza del perder cuanto tenía.  
Deja caer todo lo que ella había,  
padres y hermanos, huertos y campiñas,  
el rumor de su río, los caminos,  
el cuento de su hogar, su propio rostro  
y su nombre, y los juegos de su infancia  
como quien deja todo lo que tuvo  
caer de cuello y de seno y de alma.

En el filo del día y el solsticio  
baila riendo su cabal despojo.  
Lo que avientan sus brazos es el mundo  
que ama y detesta, que sonrío y mata,

la tierra puesta a vendimia de sangre,  
la noche de los hartos que ni duermen  
y la dentera del que no ha posada.

Sin nombre, raza ni credo, desnuda  
de todo y de sí misma, da su entrega,  
hermosa y pura, de pies voladores.  
Sacudida como árbol y en el centro  
de la tornada, vuelta testimonio.

No está danzando el vuelo de albatroses  
salpicados de sal y juegos de olas;  
tampoco el alzamiento y la derrota  
de los cañaverales fustigados.  
Tampoco el viento agitador de velas,  
ni la sonrisa de las altas hierbas.

El nombre no le den de su bautismo.  
Se soltó de su casta y de su carne  
sumió la canturía de su sangre  
y la balada de su adolescencia.

Sin saberlo le echamos nuestras vidas  
como una roja veste envenenada  
y baila así mordida de serpientes  
que alácritas y libres le repechan  
y la dejan caer en estandarte  
vencido o en guirnalda hecha pedazos.

Sonámbula, mudada en lo que odia,  
sigue danzando sin saberse ajena  
sus muecas aventando y recogiendo  
jadeadora de nuestro jadeo,  
cortando el aire que no la refresca  
única y torbellino, vil y pura.

Somos nosotros su jadeado pecho,  
su palidez exangüe, el loco grito  
tirado hacia el poniente y el levante  
la roja calentura de sus venas,  
el olvido del Dios de sus infancias.

Muchas son las lecturas que se han hecho de este poema. La más audaz es la de Soledad Falabella (2022), quien señala que se trata de un poema que alude a los problemas que tienen las mujeres para entrar en la esfera pública, en la elite ilustrada, territorio varonil por excelencia, y los costos que deben pagar por ello.

En el análisis genético que Yenny Ariz Castillo (2019) hace tanto del [Cuaderno 31] como del [Cuaderno 33], a los que indica como “relevantes en la elaboración de ‘Locas Mujeres’”, hay una interesante observación, cual es que Mistral ha transcrito la primera estrofa del poema “La bailarina de los pies desnudos” de Rubén Darío. En tal sentido, señala que:

... es posible leer el poema de Mistral como una negación de la propuesta de Darío o un nuevo significado del baile. Si bien ambos autores coinciden en poetizar mujeres innominadas, enfatizando su condición de bailarinas, en el texto de Darío la desnudez y el baile remiten a la sensualidad. Su bailarina es una mujer seductora, de la que el sujeto poético destaca pies, senos y ombligo como representaciones del cuerpo seductor. En contraposición con ello, la desnudez y los movimientos de la bailarina de Mistral implican una serie de despojos: de la familia, de la infancia, del hogar, de su cuerpo y de su identidad. El poema constituye una experiencia de desasimiento de la propia bailarina y que la voz poética transmite; en el poema de Darío, en cambio, la experiencia se produce a partir de la contemplación de los movimientos sensuales de la mujer por parte del sujeto poético “seducido” (Ariz Castillo (p. 51).

Sin duda, podemos hablar de una suerte de “antibailarina” con relación no solo al poema de Darío sino a la imagen estereotipada de la mujer bailarina como máxima representación de la gracia y femineidad. En efecto, en este análisis, en la lógica de la fábula de la transgresión amorosa, este poema marca el momento en que la mujer, ya

habiendo hecho el esfuerzo de despojarse de las normas, y habiendo matado a la otra abrasada que vivía en sí misma, ya habiendo despertado de su largo sueño, ahora debe exhibirse como tal ante el mundo. Empieza entonces a dar su espectáculo de la danza del despojo. Se convierte así en otra “loca” que “baila riendo su cabal despojo”. No es una danza que se eleve al cielo, que pretenda ser etérea y sutil, sino es una danza en la que deja caer todo lo que tenía y lo convierte en espectáculo para los otros.

Pero hay un momento de censura. Los espectadores le echan su “veste envenenada”, sus ropajes, sus prejuicios encima. De hecho hay un cambio de la tercera persona a la primera persona del plural en el verbo. La danza pura y cabal de la bailarina es acechada por la crítica social que somos todos, la no aceptación que ensucia su baile. Esas son las serpientes que la muerden y le suben por el cuerpo y la convierten en una “guirnalda hecha pedazos”.

Ella sigue danzando, pese a eso, y comienza a jadear. Nuevamente nos encontramos con el aire que no la refresca. La bailarina se ha transformado, producto de la “veste envenenada” que le han echado encima, en un ser también abrasado, ha vuelto a ser todo lo que odia, ese mundo que antes aventaba con los movimientos de sus manos. No puede resistir el peso de la sociedad que la observa. Por ello, se irá, como veremos en poemas finales, a un lugar secreto y recóndito, donde nadie podrá encontrarla y donde vivirá libre de “ojos celosos”.

Finalmente, la bailarina está danzando la danza de los otros, y vuelven a estar sus venas ardiendo. El olvido que había pretendido se convierte ahora en el jadeo de los otros al exhibirse frente al mundo como un ser distinto, diferente a lo que se espera de ella.

Sería un pésimo final para la serie, pero, de manera inesperada dos de los poemas incluidos en “Locas mujeres”, “La dichosa” y “La enclavada”, este último dado a conocer póstumamente, marcan una narrativa nueva no solo para esta sección de *Lagar*, sino para toda la obra mistraliana. Valga decir una vez más que desde *Desolación* hasta *Lagar*, el amor es doliente, triste, no se consuma nunca y si lo hace es solo en la imaginación o en el maltrato. Por ello, estos dos poemas son demasiado importantes al momento del análisis. Y es que solo en este amor “transgresor” la poeta encuentra la felicidad plena, aquella que siempre le había sido esquiva; solo en este amor que se ha despojado de todo, encuentra una patria y se libera del miedo a morir extranjera, motivo que también sabemos

se repite a lo largo de su obra. Esta poetización del amor pleno y feliz contrasta llamativamente con toda la obra anterior. Los poemas vistos acaban con la figura de la mujer doliente, de la ausencia, de la extranjera... sin embargo, estos no. Valga decir que estos poemas no han sido suficientemente analizados por la crítica, excepto en el caso de Valentina Matus (2024), que dedica su tesis de grado al análisis del poema “La dichosa” desde un ethos lésbico.

### **“La dichosa”**

A Paulita Brook

Nos tenemos por la gracia  
de haberlo dejado todo;  
ahora vivimos libres  
del tiempo de ojos celosos;  
y a la luz le parecemos  
algodón del mismo copo.

El Universo trocamos  
por un muro y un coloquio.  
País tuvimos y gentes  
y unos pesados tesoros,  
y todo lo dio el amor  
loco y ebrio de despojo.

Quiso el amor soledades  
como el lobo silencioso.  
Se vino a cavar su casa  
en el valle más angosto  
y la huella le seguimos  
sin demandarle retorno...

Para ser cabal y justa  
como es en la copa el sorbo,

y no robarle el instante,  
y no malgastarle el soplo,  
me perdí en la casa tuya  
como la espada en el forro.

Nos sobran todas las cosas  
que teníamos por gozos:  
los labrantíos, las costas,  
las anchas dunas de hinojos.  
El asombro del amor  
acabó con los asombros.

Nuestra dicha se parece  
al panal que cela su oro;  
pesa en el pecho la miel  
de su peso capitoso,  
y ligera voy, o grave,  
y me sé y me desconozco.

Ya ni recuerdo cómo era  
cuando viví con los otros.  
Quemé toda mi memoria  
como hogar menesteroso.  
Los tejados de mi aldea  
si vuelvo, no los conozco,  
y el hermano de mis leches  
no me conoce tampoco.

Y no quiero que me hallen  
donde me escondí de todos;  
antes hallen en el hielo  
el rastro huido del oso.  
El muro es negro de tiempo  
el liquen del umbral, sordo,

y se cansa quien nos llame  
por el nombre de nosotros.

Atravesaré de muerta  
el patio de hongos morosos.  
Él me cargará en sus brazos  
en chopo talado y mondo.  
Yo miraré todavía  
el remate de sus hombros.  
La aldea que no me vio  
me verá cruzar sin rostro,  
y sólo me tendrá el polvo  
volador, que no es esposo.

La palabra “gracia” resulta en este contexto blasfema, pues gracia es una palabra de la doctrina cristiana que alude al regalo gratuito e inmerecido que Dios hace a los hombres para que vivan de acuerdo a su voluntad y obtengan así la salvación. Esta gracia divina es la que le permite al ser humano superar sus debilidades y alcanzar un estado de sanación espiritual. Pero aquí la gracia está totalmente trastocada de su conceptualización original: lo que les permite vivir en felicidad, en estado de gracia, es precisamente lo contrario a la gracia de Dios, pues implica desoír el mandato divino, la Ley del Padre, los códigos de Occidente y la sociedad judeocristiana completa.

Vemos aquí cómo el despojo se convierte ahora en gozo. Por el hecho de haber podido dejarlo todo, como se ha podido ver en los tres poemas anteriores, estas mujeres pueden ahora tenerse la una a la otra.

ahora vivimos libres  
del tiempo de ojos celosos

Ha quedado atrás el chismorreó, el ojo que cela, que mira, que especula, al que ella misma ha aludido en un poema anterior. Ya están lejos de las vestes envenenadas.

Ya pueden estar a la luz las dos, iguales, no hay diferencias entre ellas. La luz, otro concepto cristiano de múltiples significaciones. Ya no necesitan estar en las sombras,



pues a la luz “le parecerán” algodón del mismo copo. Es decir, dos figuras femeninas y suaves. Hay así una suerte de engaño. Le parecerán, la luz no podrá distinguir que se trata de dos personas, sino creerá que es una sola. No hay entonces para la luz perversión ninguna.

El Universo trocamos  
por un muro y un coloquio.

Ese muro es el que las separa del mundo y les permite su amor, que se basa en un coloquio, es decir, en la palabra, en la interacción solo entre ellas, que es el mayor tesoro. Aquí se produce también una transmutación del símbolo del muro. Este ya no es un muro opresor, no son los anchos muros de la casa que destruyó, no es el muro que la asfixia. Se trata ahora de un muro protector que posibilita el coloquio privado, íntimo. Un muro liberador que las aísla del mundo. Todo lo que tenían lo han cambiado por la sola posibilidad de estar en un coloquio a solas. El universo se restringe, se atomiza y eso les basta.

Hay un antes y un después, hay un país que tuvieron, pero este lugar en donde habitan no es un país, en el sentido de un lugar hecho de prácticas culturales comunes, y también pesados tesoros. Ahora aquellos tesoros que ella anhelaba, se han vuelto pesados, indeseables. Ahora comprende que se trataba de falsos tesoros que la oprimían.

y todo lo dio el amor  
loco y ebrio de despojo

Nuevamente la figura de un amor capaz de despojarse de todo, patria, raza, lengua, pertenencias, personas. El suyo es un amor loco y ebrio, un amor disidente, no sujeto al canon. ¿Qué más transgresor para las formas establecidas es la conducta de un loco que además está ebrio? Está la noche ebria en que bebe el vino, está la danza del despojo de la bailarina, está aquí el quemar la casa.

La bailarina también estaba loca y ebria de despojo. La bailarina logró entonces desprenderse de la veste envenenada, pudo seguir con su baile y este es el premio.

Quiso el amor soledades, no es un amor social, compartido ni visto con otros, es un amor secreto que se esconde, y que silencioso como el lobo que se aparta de su manada, hace su casa en el valle más angosto, es decir, el más escondido, el que no está a la vista de

nadie. Y si el cuerpo es la casa, connota también ese valle, el más angosto, el sexo de la mujer. La huella le siguen al lobo, sin demandarle retorno. Es un viaje sin vuelta.

Finalmente las amantes, desprendidas de todo y escondidas del mundo, aniquilándose a sí mismas, pueden consumir el amor en gracia y plenitud, hasta la muerte.

Por razones de espacio, copio a continuación solo el bellissimo texto del poema “La enclavada”, el que estoy seguro el lector, si ha llegado hasta aquí, sabrá comprender.

**“La enclavada”**

Ahora ya no me levanto  
de peana de tu tierra  
y me quedo en tu patio redondo  
como los haces de tu leña  
y las bestias de tu granja.  
Ya no tendrás para hallarme  
que vadear ríos y pasar sierras.

Amor mío, ya no te dejo  
en la llanura cenicienta  
para hallarme consumida  
como retama calenturienta.

No quiero más la división  
parecida a la blasfemia.  
Me duelen tu cuerpo y el mío  
igual que laderas opuestas

Ya no haces más caminos  
como los vientos y las bestias.  
Ya padecí la doble patria,  
el doble lecho, la doble cena.

En tu patria me quedo plantada  
con gesto y raíces de higuera.

Siento los muros de tu casa.

Y me duermo sobre tu estera.

La desventura no se llamaba  
hambre, cansancio ni lacería.

El dolor de toda carne  
se llama ausencia.

Voy a aprenderme de tu país  
la luz, el olor, la marea,  
el ruedo de las estaciones  
y el alimento que te sustenta,  
y olor y quiebro de tus ropas,  
y los días y las fiestas.

Olvidaré la que me dieron  
en demente que no se acuerda  
y tú olvidarás el día  
en que a tu puerta llegué extranjera

### Referencias bibliográficas

Ariz Castillo, Y. (2019). Las “Locas mujeres” de Gabriela Mistral publicadas por *La Nación* de Buenos Aires (1941-1943). *Revista Chilena de Literatura*, 99, 145-176.  
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53018/55597>

Castle, T. (1997). El fantasma de Greta Garbo. *Debate Feminista*, 16, 215-242.

Falabella, M. S. (2022). “La bailarina”: Discusión de la ética de la diferencia sexual en un poema de Gabriela Mistral. *Nomadías*, 31, 209-225.  
<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/69445>

Hernandez-Vogt, P. (2013). *Locas atrevidas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Tesis de Bachelor of Arts. Mount Holyoke College.  
<https://ida.mtholyoke.edu/items/2434fc07-208d-434f-8ed8-614c8464168b>

Madrigal, E. y Bermúdez Callejas, S. (2022). *Panal que cela su oro: (Auto)censura, traducción, cartas y versos de amor de Gabriela Mistral a Doris Dana y a Paulita Brook*. *Orda*, 22. <https://doi.org/10.4000/orda.8203>

Matus, V. (2024). *Cartografiar la transgresión: Hacia la construcción de un ethos lésbico en la obra de Gabriela Mistral a partir de “La dichosa”*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica, con mención en Literatura. Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/204594>

Oyarzún, K. (2008). Genealogía de un ícono: Crítica de la recepción de Gabriela Mistral. *Nomadías*, 3, 21-37. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50986>

Restrepo, L. (2008). *Quixote and the real thing*. Ithaca. Institute of European Studies Lectures Series.

Sánchez Osore, Ignacio (2022). El sexilio de una loca que calla sus amores proscritos: Figuraciones extranjeras y fantasmagóricas en la poesía de Gabriela Mistral. *452°F, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 26, 63-79. [https://www.researchgate.net/publication/358499226\\_El\\_sexilio\\_de\\_una\\_loca\\_que\\_calla\\_sus\\_amores\\_proscritos\\_figuraciones\\_extranjeras\\_y\\_fantasmagoricas\\_en\\_la\\_poesia\\_de\\_Gabriela\\_Mistral](https://www.researchgate.net/publication/358499226_El_sexilio_de_una_loca_que_calla_sus_amores_proscritos_figuraciones_extranjeras_y_fantasmagoricas_en_la_poesia_de_Gabriela_Mistral)

Sánchez-Blake, E. (2009). Locura y literatura: La otra mirada. *La Manzana de la Discordia*, 2(8), 15-23. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53719>

Valdés, A. (1990). Identidades tráfugas (lectura de *Tala*). *Gabriela Mistral*. Universidad de Chile. <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/avalde.html>

Vallejos, L. (2025). Diputados UDI en alerta por memoria de Mistral: Piden relevar su rol de “poetisa y pedagoga” y no su “lesbianismo”. *Emol*, 31 de marzo. <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2025/03/31/1162195/udi-alerta-mistral-coquimbo.html>

Zaldívar, M. I. (2006). Gabriela Mistral y sus locas mujeres del siglo XX. *Taller de Letras*, 38, 165-180. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/11553>

