

**Rondas infantiles como máquinas de guerra y nuevas figuraciones  
femeninas: una lectura de la poesía "Todas íbamos a ser reinas" de Gabriela  
Mistral**

Verónica Engler \*

**Resumen**

Este artículo se propone realizar una lectura particular sobre la poesía "Todas íbamos a ser reinas" del libro *Tala* (1938), de Gabriela Mistral, poniendo en relación este texto con las rondas de su obra precedente, *Ternura* (1923), y con la serie de poesías "Locas mujeres", que se publica posteriormente en la antología *Lagar* (1954). Estas conexiones entre textos resultan fructíferas para indagar un abanico de figuraciones femeninas inéditas para la época que se resisten a ser leídas en clave biográfica, como ha sucedido históricamente con la obra de esta poeta. De esta manera, el concepto de "máquinas de guerra" (G. Deleuze y F. Guattari, 1980) resulta revelador para vislumbrar la potencia política de las rondas infantiles, que constituyen una proporción considerable de la producción poética mistraliana, para impulsar una nueva serie posible de autorrepresentaciones para las mujeres.

**Palabras clave:** Todas íbamos a ser reinas- Gabriela Mistral- máquinas de guerra- figuraciones femeninas- poesía latinoamericana.

**Children's gathering as war machines and new female figures: a poetry  
reading of Gabriela Mistral's title "We were all to be Queens"**

**Abstract**

---

\* Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la UBA. Maestranda en Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF, tesis en proceso. Integrante del proyecto de investigación "Filologías de la crisis generalizada desde América Latina" en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" / Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados de la UNTREF. Contacto: [veronicaengler@gmail.com](mailto:veronicaengler@gmail.com)

Verónica Engler. "Rondas infantiles como máquinas de guerra y nuevas figuraciones femeninas: una lectura de la poesía 'Todas íbamos a ser reinas' de Gabriela Mistral" en *Zona Franca*. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género, N°32, 2024 pp. 272-293. ISSN, 2545-6504 Recibido: 1 de febrero 2024; Aceptado: 1 de junio 2024

This article proposes an unusual reading of the Gabriela Mistral's poem "We were all to be Queens" ("Todas íbamos a ser reinas") from the book *Tala* (1938) while trying to relate it to her preceding literary work *Tenderness* (1923) and to a collection of poems "Crazy Women" ("Locas mujeres"), published later in the anthology *Lagar* (1954). These connections between texts are helpful to depict a wide range of female figures that were advanced for the time that resist being read in a biographical way, as it has historically occurred with the work of this poet. In this way, the term of "war machine" (G. Deleuze and F. Guattari, 1980) is revealing to glimpse the political power of children's gatherings, which constitute a considerable proportion of Gabriel Mistral's poetic production, in promoting new possible series of women self-representations.

**Key words:** We were all to be Queens- Gabriela Mistral- war machine- female figures- Latin American poetry

## **Introducción**

En este artículo trabajaré sobre la poesía "Todas íbamos a ser reinas" del libro *Tala* (1938), de Gabriela Mistral, poniendo en relación este texto con las rondas de su obra precedente, *Ternura* (1923), y con la serie de poesías "Locas mujeres", que se publica posteriormente en la antología *Lagar* (1954). El objetivo es dar cuenta de esta relación en términos de operaciones poéticas pero también de proyecto estético-político, apelando al concepto "máquinas de guerra" de G. Deleuze y F. Guattari (1980).

Si bien este concepto será aplicado específicamente sobre el grupo de rondas, esta interpretación resulta fructífera para indagar en el corpus de poesías elegidas la posibilidad de desplegar un abanico de figuraciones femeninas inéditas para la época. Pero la intención aquí es proponer otras lecturas que no sean en clave biográfica, como ha sucedido históricamente con la obra de esta poeta.

En este sentido, "Todas íbamos a ser reinas" resulta ser un canto compartido, como una ronda, que se proyecta al futuro para poder decir algo más allá de la prescripción social para las mujeres, en este caso enlazada a un conjunto de ideologemas bastante clásicos como ser reinas, salir del terruño hacia ese otro

destino donde está el mar, desposarse con un rey. Lo que aparece en esa proyección es la posibilidad de existencia de esas “locas mujeres” que se abren a la complejidad inminente de los afectos y deseos de los que son capaces, para dar cauce a los seres que pueden o quieren ser.

El artículo está dividido en dos partes, una que es un comentario estilístico-lingüístico, y la otra en donde reside la propuesta de interpretación como tal. La primera parte tiene el propósito de comprender mejor los elementos que la autora utiliza para construir el poema que se toma como objeto central de este análisis. Sus rimas, su cadencia, su versificación, el tipo de lenguaje utilizado dan cuenta del singular universo mistraliano que se erige sobre una lengua y un lugar míticos que recorren toda su obra. Analizar estos elementos resultó indispensable para entender la materia de la que está hecho el texto que se interpreta.

### ***Una lengua veteada de arcaísmos***

“Todas íbamos a ser reinas” pertenece a la tercera obra de Gabriela Mistral, *Tala*, publicada en 1938 en Buenos Aires por la editorial Sur, de Victoria Ocampo. En “Razón de este libro” la poeta expresa que lo hace para “tener algo que dar a los niños españoles dispersados a los cuatro vientos”, en un momento en que los ojos del mundo estaban puestos en la Guerra Civil Española. A ese drama se le deben otros poemarios de la época como *España, aparta de mi este cáliz*, de César Vallejo, y *España en el corazón*, de Pablo Neruda.

Para abordar esta poesía primeramente realizaré un comentario estilístico-lingüístico que me permitirá comprender mejor los elementos con los que fue elaborada. Sus rimas, su cadencia, su versificación, el tipo de lenguaje utilizado dan cuenta del singular universo mistraliano. Este primer análisis resultó indispensable para interpretar este texto en relación a otra serie de poemas a partir de una pauta que los conecta. Y esta conexión es la que da cuenta de la aparición de figuraciones femeninas inéditas, que propongo no sean leídas en clave biográfica, como ha

sucedido históricamente con la obra de esta poeta. El problema con este tipo de lecturas en las que se pretende hacer un correlato entre vida y obra, haciendo corresponder acontecimientos de la biografía de la artista con elementos específicos de los textos, es que la figura de la autora es tironeada de uno u otro lado en pos de intereses variopintos que terminan alejando a lectores y lectoras de la obra en cuestión.

Para empezar me referiré a la métrica, la versificación, los componentes lexicales y la concepción de un lenguaje propio conformado por, entre otros elementos, arcaísmos provenientes del habla popular de la patria de la infancia de la poeta.

“Todas íbamos a ser reinas” es una poesía de diecisiete estrofas de cuatro versos eneasílabos, con rima asonante en los versos segundo y cuarto de cada estrofa. El eneasílabo es un verso de arte mayor, de nueve sílabas, de uso poco frecuente en castellano. Se lo encuentra sobre todo en los estribillos de canciones de tradición oral. En las canciones populares del siglo XV hay numerosos testimonios. Sigue utilizándose en los siglos de Oro en estribillos y letras de baile. Durante el Neoclasicismo y el Romanticismo se exploraron diversos tipos de eneasílabo, con diferentes cadencias, en función de la distribución de sílabas tónicas y átonas. En el modernismo, Rubén Darío lo utiliza en uno de sus poemas más conocidos, “Canción de otoño en primavera” (Quilis, 1969: 56-57).

Enrique Lihn (Pedro Lastra, 2020) observa que la originalidad etimológica de la poeta remite a la España del barroco, y en el mismo sentido Mario Rodríguez Fernández (2010) considera que la lengua mistraliana asume una fisonomía lexical y morfológica que pareciera responder a las formas del español del siglo XVI. Por eso, no resulta extraña su opción a la hora de versificar esta poesía.

La presencia del sonido y sus cualidades impelen a Mistral a utilizar en su escritura un procedimiento fundamental de la oralidad: la reiteración. Se trata de repetir y recordar. Por eso la importancia del sonido, la voz humana y la voz de la

naturaleza juegan un papel activo en la poesía mistraliana. Porque en la "comarca" de la oralidad "solo se sabe lo que se recuerda" (Rodríguez Fernández). La reiteración de vocablos, la rima y la métrica de estos versos ayudan a construir un ritmo propio, casi hipnótico. Esa insistencia sobre un grupo sonoro puede actuar también como una clave de sentido. Ariel Schettini (2009) sostiene que desde la perspectiva estilística la rima permite al lector contemplar al poema como una sucesión antinarrativa que no explica ni representa, sino que construye un espacio verbal donde sus elementos son experimentados y no meramente narrados.

Las figuras de repetición aquí son varias. Dieciséis veces aparecen palabras de la familia "reina" (reina/s, reinar, reino/s, rey/es). Son "cuatro" los reinos, cuatro las niñas/mujeres nombradas, cuatro los esposos que desposarían y cuatro los versos de cada estrofa. Pero hay más números que cifran la precisión de los hechos que se desarrollan y que los anclan con elementos concretos del lenguaje que pueden ayudar en la tarea de recordar: "Con las trenzas de los siete años"; "Soledad crió siete hermanos"; "de cien montañas o de más"; "En las nubes contó diez hijos". El sustantivo "mar" es el más repetido, nueve veces; y una décima vez con la variación "marino" ("de cuatro reinos sobre el mar"; "y llegaríamos al mar"; "alcanzarían hasta el mar"; "mares verdes, mares de algas"; "Rosalía besó marino / ya desposado con el mar"; "de no haber visto nunca el mar"; "porque el hombre parece el mar"). El mar es un componente central que indicaría el lugar del ensueño, el destino de la promesa, un espacio abierto, inconmensurable, donde proyectar la fantasía más allá de los límites que imponen las montañas que ciñen el valle de Elqui.

Más de una vez se le ha endilgado un supuesto casticismo literario que sin embargo Mistral rechazaba en pro del arcaísmo vivo. Ella ha reconocido que en su escritura, y también en su habla, deja por complacencia "mucho expresión arcaica, sin poner más condición al arcaísmo que la de que esté vivo y sea llano"<sup>1</sup>. Se ha

---

<sup>1</sup> "No sólo en la escritura, sino también en mi habla, dejo por complacencia mucha expresión arcaica, sin poner más condición al arcaísmo que la de que esté vivo y sea llano. Muchos, digo, y no

creído que estos arcaísmos provienen de los libros y autores clásicos, especialmente de la Biblia, pero Mistral advierte que es una equivocación pensar así. Es del campo en donde ella se crió, el valle de Elqui, de donde viene esta lengua “veteada” de arcaísmos. Por eso aclara:

No bautizan con Ifigenia, sino con Efigenia, en mis cerros de Elqui. A esto lo llaman disimilación los filólogos, y es operación que hace el pueblo, la mejor criatura verbal que Dios crió, quien avienta el vocablo de pronunciación forzada y pedante por holgura de la lengua y agrado del oído. [“Excusa de unas notas”, en *Tala* ([1938] 2010): 333

Como la gran poetisa que fue, Gabriela Mistral tuvo la facultad de crear algunos mitos poéticos alrededor de los cuales teje su obra. Uno es un lenguaje, mezcla de español castizo y una lengua popular; y el otro es un lugar, el valle de Elqui, con su naturaleza y su gente.

En el valle de Elqui nació, se crió y de allí emigró muy joven. Vivió más de la mitad de su vida en el extranjero. Luego de que el ministro de Educación mexicano, José Vasconcelos, la convocara para ayudar a reformar el sistema educativo en ese país en 1922, sólo volvió a visitar Chile tres veces en treinta y cinco años. Desde entonces dio conferencias, enseñó y escribió en los Estados Unidos y Europa, se desempeñó como representante cultural de Chile en la Liga de las Naciones Unidas en la década de 1920 y fue cónsul de Chile en ciudades de los Estados Unidos y Europa. Su notable ascenso desde una infancia modesta en un pueblo remoto en el valle de Elqui a representante internacional de la cultura y la educación llega a su punto cúlmine cuando recibe el Premio Nobel de literatura en 1945, siendo la primera persona latinoamericana en recibir este premio.

---

todos los arcaísmos que me acuden y que sacrifico en obsequio de la persona antiarcaica que va a leer. En América esta persona resulta ser siempre una capitalina. El campo americano -y en el campo yo me crié- sigue hablando su lengua nueva veteada de ellos. La ciudad, lectora de libros doctos, cree que un tal repertorio arranca en mí de los clásicos añejos, y la muy urbana se equivoca”. [“Excusa de unas notas”, en *Tala* ([1938] 2010): 330

Vivió toda su vida productiva mayor tironeada por distintas lenguas: el francés, el italiano, el inglés y el portugués. Lihn (P. Lastra, 2010) señala que su extraterritorialidad lingüística puede haberla inducido a cimentar un idiolecto fundado sobre la base de sus lecturas y oídos memoriosos que incluye distintos estratos del español, arcaísmos vivos, "pero tengo la duda absoluta de que alguien haya hablado nunca como escribió ella", dice Lihn, porque "se trata del lenguaje de un grupo al que no pertenecen en el mismo grado un campesino del valle de Elqui y Santa Teresa de Jesús o Fray Luis de León".

En el mismo sentido, Rodríguez Fernández (2010) indica que la lengua mistraliana, contrastada con la de las vanguardias poéticas, asume con bastante énfasis una fisonomía lexical y morfológica que pareciera responder a las formas del español del siglo XVI y a los restos que perduran en la comunidad lingüística rural. Trabaja en el borde de dos sistemas, el de la modernidad vanguardista y el de la oralidad rural de Elqui. Dice el autor:

La otredad mistraliana exige al lector abandonar la racionalidad de la ciudad letrada para ir al encuentro de un modo de pensar alternativo. A un espacio otro, que entre alguno de sus rasgos, guarda una empatía, presenta una familiaridad con las plantas, los ríos, la cordillera, los animales que la ciudad escrituraria ha perdido hace tiempo. (pág. 679)

Es raro encontrar significantes urbanos en la obra de Mistral. El paisaje de "Todas íbamos a ser reinas" está conformado por muchos de los objetos que se hallan en sus textos poéticos y en prosa. "Sus referentes son los elementos de la naturaleza o los elementos culturales básicos en los que todavía la cultura y la naturaleza se entrañan mutuamente", reflexiona Lihn (P. Lastra, 2020). Hay valle, montañas, mar, higueral, árbol de leche, árbol del pan, el guayacán, viñas, ríos, cañaveral y salares. La referencia a la geografía chilena recorre también toda su producción literaria, y en este caso se hacen presentes el valle de Elqui, Arauco, Copán, las Guaytecas y Montegrande.

En lo que respecta a la religiosidad mistraliana, se observa que a partir de *Tala* se muestra distinta, ecléctica, sincrética, una combinación nada extraña en la experiencia de místicos de todas las tradiciones, no solo la cristiana (Adriana Valdés, 2010). En ese universo de abundancias, entonces, están allí los cuatro reinos, certeros como el Korán, y también los esposos que serían reyes y cantadores, como David rey de Judá.

Un español “idiolectal”, formado de arcaísmos y de un vocabulario forjado al calor de escrituras antiguas; una religiosidad mística siempre presente; y una geografía signada por la patria imaginada de la infancia. Éstas son las coordenadas fundamentales del territorio poético de Gabriela Mistral.

### ***Máquinas de guerra que giran***

Las secuencias que presenta “Todas íbamos a ser reinas” hacen factible leerlo como una especie de *coming-of-age*, en el que las ocho primeras estrofas están cargadas de una pura promesa, la promesa de juventud (“Juventud, divino tesoro”). El verso que abre el poema (y lo titula), aparece por segunda vez al comienzo de la novena estrofa para dar inicio a la segunda parte, que es donde se hace visible el contraste entre la promesa, lo que se anunciaba, y el proceso de maduración personal que conduce a lo que efectivamente sucedió a cada una de las protagonistas: Rosalía, Efigenia -y no Ifigenia-, Lucila y Soledad. En la segunda parte es donde acontecen los devenires, distintos a lo que presagiaba la voluntad compartida por las cuatro niñas, amigas, que querían ser reinas de cuatro reinos sobre el mar y desposarse con reyes cantadores.

La primera parte del poema, la del deseo compartido proyectado hacia el futuro, se conecta con una serie de rondas de su libro anterior, *Ternura* (1923). Luego, lo que sigue a partir de la novena estrofa son los devenires de las cuatro protagonistas, que irradian su potencia hacia la serie de “Locas mujeres”, de la antología *Lagar* (1954).



Las rondas, los corros y las canciones de cuna constituyen una proporción considerable de la producción poética mistraliana en la que es posible reconocer características específicas. Las rondas configuran una voz plural (un coro infantil) y un movimiento solidario, integran un grupo de niñas que bailan en espacios abiertos, naturales, sin fundirse necesariamente con ellos; las rondas son bulliciosas y alegres y, en tanto danzas, plenas de movimiento (Mauricio Ostria González, 2010).

Tal vez “Todas íbamos a ser reinas” comparte con las rondas y corros que la precedieron (como “Invitación”, “¿En dónde tejemos la ronda?”, “Dame la mano”, “La margarita”, “Tierra chilena”, “La ronda del arco-iris”, “Los que no danzan” y “El corro luminoso”, entre otras) la incitación al canto y esa invocación a un universo infantil (“Con las trenzas de los siete años / y batas claras de percal”). Se trata de un espacio en el que se aúnan fuerzas extrañas que surgen de la puesta en común de la voz, la danza compartida y el encuentro cuerpo a cuerpo.

¿Qué expresan esas rondas que se pretenden ingenuas, esos corros de “ternura” y esos cantos que se repiten cíclicamente (“cantan las otras que vinieron / y las que vienen cantarán”)? ¿Son esos círculos humanos “máquinas de guerra”, en el sentido propuesto por G. Deleuze y F. Guattari (1980), que mediante la danza y el canto posibilitan la irrupción de lo efímero y la potencia de la metamorfosis?

Hay una serie de rondas y corros del libro *Ternura* en los que ese elemento otro, lo desconocido, lo no previsto, se trama a partir del movimiento circular mancomunado. En “Invitación” la unión en el canto permite la transmutación del lugar (“y todos se unieron cantando, / y el corro hace el valle blanquear”). Y la pregunta del título “¿En dónde tejemos la ronda?” da pie para avanzar sobre diferentes espacios porque, tal vez, la ronda es una fuerza que puede surgir aquí y allá, donde quiera que esa hermandad efímera se erija (“¡Haremos la ronda infinita! / ¡La iremos al bosque a trenzar,/ la haremos al pie de los montes / y en todas las playas del mar!”). O en la invitación de “Dame la mano”, en la cual la conexión física es la que posibilita el baile, el amor y la unión con el otro, con la otra, como partes de una

misma y única naturaleza, la fusión total en una flor ( “Dame la mano y danzaremos; / dame la mano y me amarás. / Como una sola flor seremos / como una flor y nada más...” ). Y como en “La margarita”, en donde la ronda pasa a ser algo que visto de lejos toma una forma orgánica, vegetal, de una belleza extraña para quienes están fuera de esa experiencia (“Las madres miran desde el valle / y sobre la alta hierba fina / ven una inmensa margarita / que es nuestra ronda en la colina”). ¿Constituyen las rondas, los corros y las canciones compartidas como mantras una fortaleza sobre la cual parapetarse?

Hay una fantasía inicial que se canta (“Lo decíamos embriagadas, y lo tuvimos por verdad,”), que está enlazada a un conjunto de ideologemas bastante clásicos: ser reinas, reinar, salir del terruño hacia ese otro destino donde está el mar, desposarse con un rey. En estos axiomas funcionarían códigos de enunciados y conductas que están interiorizados, por lo que conquistan la voluntad para, por ejemplo, erigir seres productivos en pos de una nación. En “Tierra chilena” (*Ternura*) se reconocen esos mandatos, pero se los pospone, porque el tiempo presente se dona a la ronda compartida (“Mañana abriremos sus rocas, / la haremos viñedo y pomar; / mañana alzaremos sus pueblos / ¡hoy solo queremos danzar!”).

El canto colectivo transforma estos significantes (ser trabajadores productivos, o mujeres que únicamente pueden anhelar desposarse) en una excusa para proponer, crear, o recuperar otras formas de desear y de sentir, como una fuerza colectiva que mantiene el corazón ardiendo<sup>11</sup> y propicia un universo no dictado por la acumulación sino más bien por el juego y la improductividad placentera.

Una máquina de guerra frente a la medida esgrime un furor, frente a la gravedad una celeridad, porque para ella la realidad no está terminada ni dada por completo, sino que se está construyendo, y la fuerza con la cual se articulan los cuerpos es el deseo, como elemento disruptor (Deleuze-Guattari, 1980). El corro

---

<sup>11</sup> “Todo el valle está danzando / en un corro bajo el sol. / A quien falte se le vuelve / de ceniza el corazón...” (“Los que no danzan”, en *Ternura*)

puede ser un resplandor, una inmensa flor, un divino temblor, allí las niñas arden de amor<sup>III</sup> e imaginan reinos ampulosos con “mares verdes, mares de algas / y el ave loca del faisán”<sup>IV</sup>. Con el brillo que generan en su movimiento circular, estas rondas tal vez iluminan modos alternativos de comunidad, otras maneras de habitar el mundo.

Para Deleuze y Guattari la estrategia de la máquina de guerra consiste en utilizar la fuerza del deseo intensamente en cada situación para desarticular y rearticular los cuerpos, ahí en donde es necesaria una transformación, o creación de algo diferente o nuevo. La ronda, los corros, las canciones funcionan como catapultas que lanzan el deseo hacia un más allá, que lo convierte en devenires capaces de desarticular estructuras de dominación interiorizadas. En este sentido subraya Lihn (P. Lastra, 2020) que las grandes composiciones de *Tala* -y también de *Lagar*- escapan a toda función pública. Dice: “Son textos dramáticos, entregados, en cuanto a la sustancia de su contenido, a una disforia total que cancela el ademán paradigmático”.

Tal vez estas “máquinas de guerra” funcionan como dispositivos que, a partir de figuraciones femeninas estandarizadas, expanden el horizonte hacia un lugar diferente donde reubicarse para llevar a cabo otro tipo de autorrepresentación. Es lo que Sylvia Molloy (2006) refiere como dislocación del ser, el principal impulso de escritura de algunas latinoamericanas, como Mistral, para desafiar estereotipos culturales precisos. De tal manera, en ciertas ocasiones, las figuraciones dramáticas del “yo” (como la poeta lírica o la maestra) resultan significativas, menos por lo que revelan, que por lo que enmascaran.

### ***La locura como ardid***

---

<sup>III</sup> “El corro luminoso”, en *Ternura*.

<sup>IV</sup> “Todas íbamos a ser reinas”.

Si en una dirección Rosalía, Efigenia, Lucila y Soledad se emparentan con las niñas de las rondas y con la fuerza que el movimiento colectivo les da; en otra dirección hallan ligazón con las “Locas mujeres” de los dieciséis poemas incluidos en *Lagar*.

Los devenires que aparecen en la segunda parte, a partir de la novena estrofa que anuncia que finalmente “ninguna ha sido reina”, dan espacio a otro tipo de representaciones femeninas, distintas a las que se presuponían en la primera parte del poema.

Amanda Holmes (2022) sugiere que Lucila, a quien identifica con la propia Mistral -cuyo nombre de pila era Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga-, encuentra una oportunidad en su “locura”, en esa otra manera de percibir el mundo, para dar espacio a otro tipo de figuraciones femeninas. Para Holmes las “locas” están atrapadas en un estado de transición de la convención social a la libertad desenfadada. Son estas figuraciones las que constituyen, según la autora, un cambio de las imágenes femeninas en sus escritos anteriores, mientras que también contrarrestan una posición mal interpretada de la poeta, reforzada durante la dictadura de Augusto Pinochet, como defensora de las normas patriarcales. En las décadas de 1970 y 1980 la dictadura se apropió su figura -sosteniendo la imagen de Santa Gabriela o la Madre de América- como antídoto discursivo contra el otro premio Nobel de Chile, el comunista Pablo Neruda, considerado anatema para las clases dominantes y su concepto de cultura nacional (Fiol-Matta, 2014).

Esta lectura preferencial del trabajo literario como documento de la biografía de la que ha sido objeto la obra de Mistral está atada a la necesidad de crear mitos nacionales. En este sentido Pedro Lastra (2020), en conversación con Enrique Lihn, observaba:

Yo creo que no es descaminado interpretar esa resonancia extraliteraria - en tal sentido vacía- como una cristalización de la leyenda de la Cenicienta. Por eso la biografía (más incierta que verdadera y en último análisis irrelevante para los fines de la lectura que nos interesa) ha sepultado a la

obra; y por lo mismo también la preferencia por *Desolación*: la supuesta referencialidad biográfica no podía ser más a propósito para alimentar el mito.

Las actitudes y opiniones de Mistral, como sus libros han devenido en el proceso cultural chileno en la construcción de un "ícono desabrido", ya de la soltería solitaria y huérfana, ya de la maternidad frustrada o la abnegación de la maestra que sublima su angustia escribiendo literatura (Ostria González, 2010). Molloy (2006) destaca que la crítica ha tendido a dramatizar las anomalías atribuidas a las escritoras en cuanto individuos, más que a leer sus trabajos. Estas ficciones críticas, sostenidas por los diversos fantasmas que pueblan el imaginario social masculino, buscan principalmente magnificar la figura de la mujer escritora, resaltar su cualidad excepcional para, finalmente, distanciarla de sus lectores.

*Tala* manifiesta otras voces poéticas nuevas, lo que contradice las expectativas que entonces se tenían y también la percepción generalizada de la poeta como "ícono divinizado hasta el ridículo", algo que ha conspirado en contra de una consideración más seria y problematizada de su escritura, y la terminó convirtiendo en una desconocida ilustre (Adriana Valdés, 2015).

Si bien en los trabajos críticos que se vienen realizando desde la década del 80 se ha producido un cambio notable en esta imagen monolítica de su obra a la sombra de una lectura biográfica, en los años que siguieron a la controversia luego de que se hicieran públicos sus archivos en 2007<sup>v</sup>, continuaron los intentos de normalizar a Mistral como ícono (Fiol-Matta, 2014).

Las lecturas en clave biográfica continuaron en la era pos dictadura e incluso cambiaron de signo para encontrar en sus textos rasgos de su lesbianismo oculto o

---

<sup>v</sup> En enero de 2007 salió a la luz el auténtico archivo personal de Mistral. Doris Dana, su última pareja, murió en 2006 y dejó lo que ahora se conoce como el legado, que contiene manuscritos inéditos, correspondencia personal y profesional, escenas filmadas de Mistral en su casa con Dana, lecturas grabadas que incluyen bromas, fotografías de las mujeres en el curso de su vida cotidiana y artefactos personales.

de su rareza como escritora que vivió una vida desapegada de esos mandatos femeninos que supuestamente proclamaba en sus primeras poesías.

Pero en “Todas íbamos a ser reinas” no sólo Lucila (la que “en las lunas de la locura / recibió reino de verdad”) parece prefigurar las “Locas mujeres”, ya que ninguna de sus tres compañeras -Soledad, Rosalía y Efigenia- siguieron el mandato patriarcal de casarse, asentarse, tener hijos/as. Más bien los cuatro personajes parecen lanzados a insinuar futuros parajes, subjetividades complejas, imposibles de señalizarse de manera unidireccional. Aquí comienza a titilar la posibilidad de desplegar un repertorio de figuraciones femeninas que no tiene que ver tanto con caracterizar perfiles y marcar nuevos recorridos vitales, sino más bien con habilitar la apertura en múltiples direcciones con inclasificables consecuencias siempre. Ninguno de estos avatares femeninos cumple con el mandato, pero ninguno tampoco se garantiza un lecho feliz al final del camino. Lo que se abren son derroteros a la intemperie, rasgos afectivos variados, difíciles de descifrar a simple vista.

El yo poético en este caso se ubica a una distancia considerable de la representación de lo femenino (la mujer sufrida, la madre frustrada y la maestra rural) promulgada previamente por la imagen institucional de la poeta que había provocado el rechazo de las primeras oleadas del feminismo, ya que colaboraba con las estructuras tradicionales que circunscriben a la mujer a la órbita privada (Lila Zemborain, 2003).

Mistral elaboró una poética extrañamente alternativa en la cual las mujeres reinaban como avatares locos de la modernidad. Ella, afirma Fiol-Matta (2014), era parte de una familia *queer* definida por la distancia, el viaje y la alteridad, experiencias clásicas de la modernidad. Entre otras voces sorprendentes y transgresoras de *Tala*, la locura funciona como un modo de dejar de lado el llamado “buen sentido” o “sentido común”, para separarse de las convenciones de todo

orden y escapar de las reglas de esa constelación de poder que afectan a las mujeres (Valdés, 2010).

En "Todas íbamos a ser reinas" está la que se aventura con marino besador, la que cría hijos de otras y se queda en el terruño, la que sigue al forastero y la que deja fluir su imaginación para construirse un reino propio. Allí se insinúa algo que las "Locas mujeres" explicitan al desplegar un conjunto amplio de emociones y de posibilidades para figurar derivas femeninas diversas a través de sentimientos difusos, cambiantes y contradictorios. Aparecen temas recurrentes: el exilio voluntario, el rechazo de lazos de familia socialmente aceptables, la revisión del pasado, la celebración de la libertad, la necesidad de ocultamiento y del secreto y, por fin, la unión con otras mujeres. Molloy afirma: "Sin excepción, todos estos poemas aluden a una figuración que desestabiliza con creces el clisé de la serena madre y maestra".

El desdoblamiento y el anhelo de autoaniquilación ("Una en mí maté: / yo no la amaba")<sup>VI</sup>; la propia disolución ante el desconuelo y la necesidad de aprender palabras nuevas para nombrar el acontecimiento ("Denme ahora las palabras / que no me dio la nodriza.")<sup>VII</sup>; o la posibilidad de deshojar el cúmulo de sensaciones previas al encuentro con el ser amado ("Y cuando viene, lo sé por el aire / que me lo dice alácrito y agudo;")<sup>VIII</sup>; o danzar una transmutación "la noche de los hartos que ni duermen" para despojarse de lo propio en un mundo "que ama y detesta, que sonrío y mata,"<sup>IX</sup>; o sustraerse de este mundo para luego volver, pero con la promesa de irse cualquier día "sin llantos y sin abrazos"<sup>X</sup>. En este territorio poético la locura no funciona como un diagnóstico psiquiátrico, en torno al desorden de las pasiones o a su exceso, sino como complemento indispensable para poder decir algo más allá de la prescripción. En este sentido, "Todas íbamos a ser reinas" es un

---

VI "La otra", en *Lagar*.  
VII "La abandonada", en *Lagar*.  
VIII "La ansiosa", en *Lagar*.  
IX "La bailarina", en *Lagar*.  
X "La desasida", en *Lagar*.

canto compartido, como una ronda, que se proyecta al futuro no como una promesa de reinas que desposarán reyes, sino más bien como la posibilidad de existencia de esas “locas mujeres” que se abren a la complejidad inminente de los afectos y deseos de los que son capaces, para dar cauce a los seres que pueden o quieren ser.



## **ANEXO**

### **TODAS ÍBAMOS A SER REINAS**

Todas íbamos a ser reinas,  
de cuatro reinos sobre el mar:  
Rosalía con Efigenia  
y Lucila con Soledad.

En el valle de Elqui, ceñido  
de cien montañas o de más,  
que como ofrendas o tributos  
arden en rojo y azafrán.

Lo decíamos embriagadas,  
y lo tuvimos por verdad,  
que seríamos todas reinas  
y llegaríamos al mar.

Con las trenzas de los siete años,  
y batas claras de percal,  
persiguiendo tordos huidos

en la sombra del higueral.

De los cuatro reinos, decíamos,  
indudables como el Korán,  
que por grandes y por cabaes  
alcanzarían hasta el mar.

Cuatro esposos desposarían,  
por el tiempo de desposar,  
y eran reyes y cantadores  
como David, rey de Judá.

Y de ser grandes nuestros reinos,  
ellos tendrían, sin faltar,  
mares verdes, mares de algas,  
y el ave loca del faisán.

Y de tener todos los frutos,  
árbol de leche, árbol del pan,  
el guayacán no cortaríamos

ni morderíamos metal.

Todas íbamos a ser reinas,  
y de verídico reinar;  
pero ninguna ha sido reina  
ni en Arauco ni en Copán...

Rosalía besó marino  
ya desposado con el mar,  
y al besador, en las Guaitecas,  
se lo comió la tempestad.

Soledad crió siete hermanos  
y su sangre dejó en su pan,  
y sus ojos quedaron negros  
de no haber visto nunca el mar.

En las viñas de Montegrande,  
con su puro seno candeal,  
mece los hijos de otras reinas

y los suyos nunca-jamás.

Efigenia cruzó extranjero  
en las rutas, y sin hablar,  
le siguió, sin saberle nombre,  
porque el hombre parece el mar.

Y Lucila, que hablaba a río,  
a montaña y cañaveral,  
en las lunas de la locura  
recibió reino de verdad.

En las nubes contó diez hijos  
y en los salares su reinar,  
en los ríos ha visto esposos  
y su manto en la tempestad.

Pero en el valle de Elqui, donde  
son cien montañas o son más,  
cantan las otras que vinieron

y las que vienen cantarán:

"En la tierra seremos reinas,

y de verídico reinar,

y siendo grandes nuestros reinos,

llegaremos todas al mar."

### **Bibliografía**

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. ([1980] 2004). *Mil Mesetas*, Pre-Textos, Valencia.

FIOL-MATTA, Licia. (2014). "A Queer Mother for the Nation Redux: Gabriela Mistral in the Twenty-First Century". *Radical History Review*, 120, 35–51.

HOLMES, Amanda. (2022). "Femininity in Flux. Gabriela Mistral's Madwomen", en Holmes, Amanda y Kumaraswami, Par. Eds. (2022). *Latin American Literature in Transition*, Volumen 4, Cambridge University Press, New York.

LASTRA, Pedro. ([1980] 2020). "Señales de Gabriela", en *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso.

MISTRAL, Gabriela. (1922). *Desolación*, en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española.

MISTRAL, Gabriela. (1923). *Ternura*, en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Lima.

MISTRAL, Gabriela. (1938). *Tala*, en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Lima.

MISTRAL, Gabriela. (1954). *Lagar*, en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Lima.

- MOLLOY, Sylvia. (2006). "Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración", *Mora* 12, 68-85.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. (2010). "Releyendo *Ternura*", en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Lima.
- QUILIS, Antonio. (1969). *Métrica española*, Ediciones Alcalá, Madrid.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario. (2010). "Así se dice en el Elqui, me excuso", en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Lima.
- SCHETTINI, Ariel. (2009). *El tesoro de la lengua: una historia latinoamericana del yo*, Entropía, Buenos Aires.
- VALDÉS, Adriana. (2010). "*Tala*: digo, es un decir", en AA.VV. (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española.
- ZEMBORAIN, Lila. (2002). *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.