

# NI LA TIERRA NI LAS MUJERES SOMOS TERRITORIO DE CONQUISTA

*Tierra, mujer y otredad  
en las obras poéticas de Gabriela Mistral y Violeta Parra.  
Un enfoque decolonial feminista.*

Stine Linnerud Jespersen



Masteroppgave i spanskpråklig litteratur  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

September 2019



# **Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista**

Las conexiones literarias entre tierra y mujer en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra, y su relación con la lucha por el territorio, la tierra y el cuerpo. Un análisis decolonial feminista.

© Stine Linnerud Jespersen

2019

Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista

Stine Linnerud Jespersen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Resumen

La presente tesis analiza las representaciones literarias de la tierra y de la mujer, y los vínculos que afloran entre ellas al calor de la lucha por el territorio, en textos poéticos de las escritoras chilenas Gabriela Mistral y Violeta Parra. Partimos de un enfoque decolonial feminista para desarrollar un entendimiento interseccionado de las múltiples marginalidades que experimenta la mujer “subalterna otra” en una sociedad colonial y patriarcal. Utilizaremos la imaginología como técnica de análisis literario que nos ayudará a interpretar imágenes estereotipadas de la mujer, así como relaciones de poder latentes en las figuras literarias utilizadas en las analogías entre tierra y mujer. Observaremos de qué manera el cuerpo femenino es vulnerable al poder colonial-patriarcal, que en su afán de colonización territorial también coloniza a los cuerpos que habitan el territorio. Analizaremos las metáforas y símiles que reducen al cuerpo femenino a un ente biológico fértil y, en el marco de lucha contra estructuras coloniales y patriarcales, propondremos pensar al cuerpo femenino como el primer territorio a defender. No obstante, colocaremos en valor a los textos poéticos y su aporte a la visibilización textual de las mujeres “subalternas otras” desde una dimensión poética y universal. También destacaremos la importancia de las piezas literarias a la hora de concebir lo personal/individual como político. Investigaremos cómo Mistral y Parra representan textualmente a la mujer latinoamericana en su interacción con la naturaleza y cómo sus poéticas abren caminos para que la mujer “subalterna otra” se exprese. Analizaremos pasajes de sus obras donde se reproducen imágenes estereotipadas, a la vez que resaltaremos otros que desafían estereotipos y órdenes establecidos. Los textos poéticos que analizaremos en profundidad son “Arauco tiene una pena” y “Se llevan a la Teresa” de Violeta Parra, y *Poemas de las madres* y “Todas íbamos a ser reinas” de Gabriela Mistral. Además, haremos referencia a otros textos de las escritoras. El análisis textual y contextual será organizado según un orden cronológico que comenzará con la representación de la Conquista de América, luego llamará la atención sobre la vida campesina de mujeres “subalternas otras” durante el siglo pasado y concluirá con un abordaje de la ciudad latinoamericana industrializada. Las temáticas de los textos poéticos serán contrastadas con las ideas actuales de movimientos feministas que luchan por la autonomía de los territorios y cuerpos y contra los femicidios en América Latina.

# Agradecimientos

Al salir de la celebración por los cien años del nacimiento de Violeta Parra organizada en Josefine Visescene en Oslo el 25 de octubre de 2017, recibí la noticia de que mi amiga, Johanna Kristvik, había decidido terminar con su vida. Pocos meses después falleció mi padre. Esta tesis fue escrita pensando en los dos. En Johanna, quien – como Violeta Parra y Gabriela Mistral – luchó contra corriente y contra todas las injusticias. En mi padre, quien siempre me apoyó en mis locuras, enseñándome la belleza de la naturaleza.

En la celebración del natalicio de Violeta Parra también estuvo presente mi asesor Nelson González Ortega. A él le agradezco el haber creído en mi trabajo académico y haberme dejado caminar mis propios caminos. Él me mostró la dimensión teórica de la resistencia decolonial y le estoy profundamente agradecida por todas nuestras conversaciones.

La teoría es inútil sin la praxis, por ello envió un saludo solidario a todas las compañeras que luchan en América Latina. Desde las compas de LAG en Noruega y el MST en Brasil, hasta las Abejas de México y las feministas de Argentina. A todas aquellas que reivindican su derecho a decidir sobre sus cuerpos y territorios. Con ellas aprendo sobre feminismo y decolonización en las calles y comunidades.

A mi madre Hanne Linnerud y a mi tía Beate Linnerud, por ser pilares en mi vida. A mi tío Christian Díaz por abrirme las puertas en Chiloé. A mi hermano Tobias Linnerud Jespersen por nuestra hermandad.

A mis queridas Maria Kvile Lindsjörn, Signe Moe, Thea Heiene, Kaya Sammerud y Anni Roth Hjermann por sus fuerzas y risas.

A Benjamin Yazdan que físicamente ha sido la figura más presente en este trabajo. Reconforta saber que él continuará con la resistencia en la academia mientras yo puedo permanecer en las calles y en la naturaleza. A Noelia Feldman por siempre acompañar las reuniones de colchonetas a pesar de mi ausencia.

A todos mis amigos chilenos que me ayudaron en la investigación: Osvaldo Fritz, Margarita Nieto, Solange González Valerio, Gaby Zurita, Enzo Zurita, Estela González, Franziska Meier, Diego León, la Bruja, Alberto Gallegos Pradines y Doña Rosa.

Gracias también a ILOS de la Universidad de Oslo por otorgarme apoyo financiero en mi trabajo de campo en Chile, durante el cual pude visitar los museos de Mistral y Parra, y hacerme con las publicaciones más recientes sobre las escritoras.

Un gran abrazo también a Cristian Peña e Iris Muñoz por las sugerencias para la tesis.

Finalmente, a Olav Gjøystdal por sus rarezas y cariño.

*Escribo esto porque necesito  
su choreza,  
su rareza, su marginalidad,  
su desenfado, su misterio.*

Paula Miranda Herrera

## Información técnica sobre el corpus de la tesis

### Títulos de los textos poéticos citados

Los textos poéticos citados se especifican en la lista que sigue a continuación. Como referencia utilizaremos las siglas de los títulos de las obras, y los números de las estrofas. Dicha numeración fue realizada a efectos de la presente tesis. Referencias a otros textos siguen el estilo APA 6th. La bibliografía se detallada en las páginas finales.

### Textos poéticos de Gabriela Mistral<sup>1</sup>

CMM – “Canción de las muchachas muertas” *Tala* (1938)

CO – “Cordillera” *Tala* (1938)

CQ – “Canción quechua” *Ternura* (1924)

LN – “La noche” *Ternura* (1924)

MI – “Miedo” *Ternura* (1924)

MT – “Me tuviste” *Ternura* (1924)

PC – “Piececitos” *Ternura* (1924)

PM – *Poemas de las madres* (1950)

TIR – “Todas íbamos a ser reinas” *Tala* (1938)

TM – “La tierra y la mujer” *Ternura* (1924)

### Décimas de las *Decimas. Autobiografía en versos chilenos de Violeta Parra*<sup>2</sup>

HLC – “Hoy día se llora en Chile” (“A Gabriela Mistral: verso por despedida”). p. 205

MPA – “Más van pasando los años” p. 35

MTP – “Muda, triste y pensativa” p. 25

SLT – “Se llevan a la Teresa” p. 153

### Canciones de Violeta Parra

ATP – “Arauco tiene una pena” *El folklore y la pasión* (1994, póstumo)

GAV – “Gracias a la vida” *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966)

LJ – “La jardinera” *Hermanas Parra* (1954)

LL – “La lavandera” (1966-1967)

SFV – “Según el Favor del Viento” *El folklore de Chile según Violeta Parra* (1962)

### Canciones recopiladas e interpretadas por Violeta Parra

YTC – “Yo también quiero casarme” *El folklore de Chile volumen II – Violeta Parra acompañándose en guitarra* (1958) Cantada por doña Laura Bastida, en Millahue, interior de Concepción

---

<sup>1</sup> Todos los poemas de Gabriela Mistral provienen de la antología *Gabriela Mistral en verso y prosa* (2010)

<sup>2</sup> Todas las décimas de Violeta Parra provienen de la edición de la Editorial Pomairé de 1970

PMC – “Para qué me casarida” (nombre original: Yo soy la recién casada”) *La cueca presentada por Violeta Parra* (1959) Cantada por doña María Alejandrina, cerca de Hualqui, interior de Concepción

### **Otros poemas citados**

EL – “Elegía” *Canto General* (1950) Pablo Neruda

MGC – “Me gustas cuando callas” *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924)  
Pablo Neruda

# Índice

1	LAS ESCRITORAS Y SUS OBRAS POÉTICAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO.....	1
1.1	Introducción y panorama de la tesis .....	1
1.2	Las autoras en su contexto histórico-literario: el grito por la justicia .....	3
1.3	Estado de la cuestión .....	6
1.3.1	La obra mistraliana.....	6
1.3.2	La obra parriana .....	7
1.3.3	Comparaciones de la obra mistraliana con la parriana.....	10
1.3.4	Nicho de investigación .....	11
1.4	Hipótesis y cuestiones a investigar.....	11
1.5	Teoría decolonial.....	14
1.6	Teoría decolonial con perspectivas feministas.....	15
1.7	Disposición .....	17
2	REPRESENTACIONES POÉTICAS DE MISTRAL Y PARRA .....	19
2.1	Introducción: la cuerdecilla de la voz.....	19
2.2	La vida y obra de Gabriela Mistral.....	20
2.3	La vida y obra de Violeta Parra.....	23
2.4	Canciones como textos poéticos .....	26
2.5	Imaginología: estereotipos como técnica literaria.....	28
2.6	Conclusiones preliminares .....	31
3	LA TIERRA Y LA LUCHA .....	32
3.1	Introducción: la lucha por la tierra .....	32
3.2	Distinción entre el colonialismo y la colonialidad .....	33
3.2.1	Otredad y subalternidad: la construcción del “otro” y su subalternización.....	33
3.3	Arauco tiene una pena: inspiración mapuche y reivindicación política .....	35
3.3.1	Del colonialismo a la colonialidad: la dominación durante 500 años.....	36
3.3.2	La polifonía de voces poéticas: “el otro” como sujeto agente protagonista .....	37
3.3.3	El subalterno sí puede hablar .....	39
3.3.4	La lucha por la tierra y la reciprocidad.....	41
3.3.5	El testigo de la injusticia: que la injusticia no me sea indiferente .....	43
3.4	Un entendimiento interseccionado de la colonialidad y el patriarcado .....	43

3.4.1	Las mujeres brillan por su ausencia en “Arauco tiene una pena” .....	45
3.5	Intertextualidades entre “Arauco tiene una pena” y otros poemas chilenos .....	46
3.6	Conclusiones preliminares: la tierra es el sostén de todas las cosas .....	48
4	LA TIERRA Y LA MUJER .....	50
4.1	Introducción: la tierra tiene la actitud de una mujer .....	50
4.2	Analogías entre mujer y tierra ¿Empoderamiento o sumisión? .....	51
4.3	Poemas de las madres: la mujer embarazada y la tierra fecunda .....	53
4.3.1	La vida es oro y dulzura de trigo: la vida de la mujer en el campo .....	54
4.3.2	Madre Tierra: el yo poético se compara con la naturaleza .....	55
4.3.3	La ausencia de los hombres: lo personal es político .....	56
4.4	La tierra y la mujer .....	59
4.4.1	Cuna aliterada y onomatopéyica: comunicación al niño .....	60
4.5	Mujer, naturaleza y ausencia .....	61
4.5.1	La locura femenina: ellas hablan con nadie en el jardín .....	63
4.6	Conclusiones preliminares: el ligamen entre tierra y mujer ¿empoderamiento o sumisión? .....	64
5	LA MUJER Y LA REALIDAD .....	67
5.1	Introducción: sueños y realidades para niñas campesinas .....	67
5.2	Todas íbamos a ser reinas: la elegía cíclica de las niñas elquinas .....	68
5.2.1	Los ciclos de la vida y de la tierra: las cuatro fases poéticas .....	68
5.2.2	Infancia/primavera: introducción a las niñas y sus sueños .....	69
5.2.3	Adolescencia/verano: cómo cumplir los sueños .....	69
5.2.4	Vejez/otoño: la realidad cruda de las niñas .....	70
5.2.5	Yo no le canto a la luna, porque alumbra y nada más .....	71
5.2.6	Muerte/invierno: en la tierra seremos reinas .....	71
5.3	“Yo también quiero casarme”: rompiendo los estereotipos femeninos .....	73
5.3.1	La violencia intrafamiliar en la tradición popular .....	74
5.4	Conclusiones preliminares: el feminismo y la tradición popular .....	75
6	LA CIUDAD Y EL CUERPO FEMENINO .....	77
6.1	Introducción: mujeres que se inscriben en la historia con su clase, género y cuerpo	77
6.2	La autobiografía como género literario .....	78
6.3	Las décimas autobiográficas: “mujer, no me gustas cuando callas” .....	79

6.3.1	La mujer real y el estilo tradicional.....	79
6.3.2	La ausencia de la naturaleza y colonialidad .....	82
6.4	Territorio, cuerpo y femicidio: territorio como cuerpo y territorio como naturaleza	83
6.4.1	“No estamos todas, faltan las asesinadas”: la violencia de género .....	85
6.4.2	“Ni una mujer menos, ni una muerta más”: el movimiento #NiUnaMenos.....	87
6.5	Conclusiones preliminares: “ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista” 88	
7	CONCLUSIONES .....	90
7.1	“¿Y qué hora es? Es hora de cantar. Canto. Cantas. Cantemos.” .....	90
7.2	Resumiendo: el grito traspasando siglos .....	91
7.3	Resultados de la investigación .....	94
7.4	Conclusiones finales .....	99
	BIBLIOGRAFÍA.....	102

# 1 LAS ESCRITORAS Y SUS OBRAS POÉTICAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

*Ni soy histórica, ni estoy menstruando: ¡grito porque estoy indignada!*  
Consigna de marchas feministas de América Latina

## 1.1 Introducción y panorama de la tesis

En el Encuentro Nacional de Mujeres de 2018 organizado en Argentina, Karina James dio la bienvenida proclamando: “Las recibimos hoy en territorios ancestrales, donde mujeres originarias han resistido y continúan resistiendo desde hace más de 500 años”. Entre la diversidad de mujeres comprometidas presentes, resonaba el grito “Ni las mujeres ni la tierra somos territorio de conquista”.<sup>3</sup> Este grito funciona como una introducción a nuestra tesis. Buscaremos identificar representaciones literarias de la tierra y la mujer presentes en textos poéticos de Gabriela Mistral (1889-1957) y Violeta Parra (1917-1967), indagando, desde un enfoque decolonial-feminista, sus vínculos con la lucha por el territorio.<sup>4</sup>

Dado que la mujer y la tierra son temas recurrentes en las obras de Gabriela Mistral y Violeta Parra, investigaremos cómo ellas han representado a la mujer latinoamericana en su interacción con la naturaleza y cómo sus poesías han abierto caminos para que la mujer “subalterna otra” se exprese. Como se verá, todos los textos que analizaremos contienen un yo poético “subalterno” que dicta sus experiencias de la realidad, por lo que indagaremos sobre el uso de yo poéticos femeninos como estrategia ideológico-literaria. Exploraremos qué estructuras y estereotipos critican los yo poéticos, y qué estrategias literarias utilizan. Nos enfocaremos en aquello que está ausente o silenciado en los textos. La ausencia de la mujer, del hombre y de la naturaleza son vacíos significativos que silencian la existencia y la experiencia de los ausentes. La tierra, el territorio y el cuerpo<sup>5</sup> son unidades centrales que uniremos con la lucha de los sujetos “subalternos otros”. Para concretar dichos abordajes propondremos una lectura decolonial en diálogo con algunas teorías feministas, lo que nos permitirá entrar en las relaciones estructurales de poder ligadas a “el otro” no-europeo y la mujer “otra subalterna”.

---

<sup>3</sup> El Encuentro Nacional de Mujeres de 2018 tuvo lugar en Trelew, una ciudad de la Patagonia Argentina marcada por el genocidio contra pueblos originarios perpetrado por el naciente estado argentino a fines del siglo XIX y la subsiguiente colonización galesa de principios de siglo XX.

<sup>4</sup> En la tesis referiremos a varias luchas: la lucha social, la lucha feminista, la lucha por la tierra y la lucha por el territorio. En varias ocasiones estas luchas solapan y coinciden.

<sup>5</sup> Abordaremos los conceptos de tierra y territorio a la luz del cuerpo en el capítulo 6.4 Territorio, cuerpo y femicidio: territorio como cuerpo y territorio como naturaleza. Ahora sostenemos que entendemos a la tierra como la superficie del planeta o como un concepto general de la naturaleza. Al territorio lo comprendemos como un lugar con límites definidos.

Estudios recientes han incorporado conceptos feministas a la teoría decolonial, y viceversa. Con el objetivo de analizar conjuntamente los efectos de *la colonialidad* y *del patriarcado* emplearemos un enfoque interseccionado (Bidaseca & Laba, 2016 y Lugones, 2012). La teoría decolonial estudia las relaciones de poder globales que produjo *el colonialismo* (1492-1810) y que prosiguen en el siglo XIX hasta hoy, creando nuevas relaciones de colonialidad, en forma de neocolonialismo ideológico, cultural y económico, aunque América se haya independizado militar y políticamente de España y Europa en 1810-1824. Nos referimos, especialmente, a las nuevas relaciones de colonialidad de poder surgidas en el siglo XIX entre Inglaterra e Hispanoamérica y en el siglo XX entre Estados Unidos y Latinoamérica (Restrepo & Rojas, 2010). La teoría feminista analiza las relaciones de poder entre el hombre y la mujer que se manifiestan en *el patriarcado*. El cuerpo, la fertilidad y la sexualidad de la mujer son centrales en estudios feministas (de Beauvoir, 2000, p. 21). Las teorías feministas y decoloniales examinan la creación de “el otro” (*la otredad*), y también cómo se legitima su dominación (*la subalternidad*). En la teoría decolonial se tiende a entender a “el otro” como el no-europeo y en las teorías feministas “el otro” es la mujer (“la otra”). Tanto la teoría decolonial como las teorías feministas aspiran a cambiar las estructuras coloniales y patriarcales que analizan. Queremos por lo tanto analizar cómo las representaciones literario-culturales sobre “tierra” y “mujer” son expresadas en la obra de Mistral y Parra, para luego cuestionar estructuras coloniales y patriarcales subyacentes y reivindicar la justicia social para el sujeto “subalterno” latinoamericano. Por esto vinculamos la investigación con la lucha social: la lucha por el territorio terrestre, y la lucha por el territorio corporal. Por lo tanto, llevaremos adelante análisis literarios de textos de Mistral y Parra desde un enfoque decolonial feminista. Los textos que analizaremos en profundidad son las canciones “Arauco tiene una pena” (1994) de Violeta Parra, además de poemas de su autobiografía poética entre los que destacamos la décima “Se llevan a la Teresa” (1970). De la producción mistraliana estudiaremos la colección *Poemas de las madres* (1950) y el poema “Todas íbamos a ser reinas” (1938). También mencionaremos intertextualidades y comparaciones con otros textos como “Cordillera” (1938), “Canción quechua” (1924), “La tierra y la mujer” (1924), “La noche” (1924) y “Me tuviste” (1924) de Mistral; y “La jardinera” (1954), “Yo también quiero casarme” (1958), “Porque me casarida” (1959) y “Gracias a la vida” (1966) de Parra. Estudiaremos cómo la tierra y la mujer son expresadas y de qué forma dichas representaciones literarias se relacionan con las problemáticas de poder, raza, género, clase y sexualidad a través de los conceptos de otredad y subalternidad en el marco de la colonialidad y del patriarcado.

Otra meta de la presente tesis es establecer diálogos académicos y militantes decoloniales feministas de la actualidad entre Gabriela Mistral y Violeta Parra. Las reivindicaciones sociales articuladas en la poesía de Mistral y Parra son anteriores a las reivindicaciones actuales de los militantes decoloniales feministas. No obstante, identificaremos en varias de las consignas contemporáneas ecos de los textos de Mistral y Parra. El 8 de marzo de 2019, 350.000 personas participaron de “La huelga de las mujeres” en las calles de Santiago de Chile (Gaudichaud, 2019, p. 24). La huelga fue resultado de la acción unitaria de decenas de movimientos de mujeres. Juntas sintetizaron diez ejes de consignas feministas de los cuales, en la presente investigación, nos focalizaremos en dos: “La violencia machista” y “La defensa del territorio, [...] vida y territorio indígenas” (Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan, 2019, p. 13).<sup>6</sup> Examinaremos cómo varias de las demandas que se vocalizan hoy, en pleno siglo XXI, resuenan en las obras poéticas escritas por Gabriela Mistral y Violeta Parra a lo largo del siglo XX. Nuestro objetivo será aprender del legado histórico y resaltar que las mismas luchas continúan. Los subtítulos de los capítulos son una combinación de consignas callejeras, poesías y canciones latinoamericanas para poner de relieve el hilo conductor de nuestra tesis. Estudiaremos la diversidad que se expresa en los movimientos feministas y discutiremos los textos poéticos mistralianos y parrianos desde diferentes posiciones feministas, tales como el feminismo de la igualdad, el feminismo de la diferencia, el ecofeminismo y el feminismo decolonial.

## **1.2 Las autoras en su contexto histórico-literario: el grito por la justicia**

Existe “un grito en contra de la injusticia” expresado por mujeres escritoras de América Latina, proclama Rodney Rodríguez (2004, p. 958). Gabriela Mistral y Violeta Parra son parte de este grito polifónico que resonaba ya en las canciones precolombinas, y continúa en las calles latinoamericanas de hoy. La literatura escrita por mujeres latinoamericana ha tendido a reflejar problemáticas y consignas sociales. Seguiremos los ecos de dicho grito a través de una inmersión en las obras de Gabriela Mistral y Violeta Parra, y presentaremos brevemente las tradiciones literarias de resistencia y género que las antecedieron.

La tradición literaria de resistencia latinoamericana tiene raíces en los mitos de los pueblos indígenas transmitidos oralmente, como *Inkarri* y *Taki Onkoy* que articulan la

---

<sup>6</sup> Las consignas fueron: “1. Violencia machista 2. Derecho a la ciudad y la vivienda digna 3. Memoria feminista y derechos humanos 4. Trabajo y seguridad social 5. Lucha por el aborto y derechos sexuales y reproductivos 6. Racismos y migración 7. Arte cultura y comunicaciones 8. Defensa del territorio, soberanía alimentaria, vida y territorio indígenas 9. Disidencias sexuales 10. Educación no sexista” (Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan, 2019, p. 13).

conquista de América desde la perspectiva de los pueblos indígenas (Arango-Ramos, 1997, p. 707). La historia cultural y literaria de voces femeninas pos-colombinas suele iniciarse con las cartas de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), la primera mujer latinoamericana que publicó y quien, ya en el barroco hispano-americano, pugnaba por una igualdad de género argumentando que la mujer podía llegar a ser tan inteligente como el hombre si recibía la misma educación (Rodríguez, 2004, p. 958). Destacamos también a la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), quien juntó reivindicaciones sociales con reivindicaciones de género en la primera novela antiesclavista, *Sab* (1841), criticando nociones establecidas sobre la mujer y la religión.

Posteriormente, en el modernismo literario latinoamericano (aproximadamente 1880-1915) renació el interés por las tradiciones folklóricas como una reacción a la modernidad y a la industrialización de la época. Los escritores modernistas se abocaron al estudio de las raíces indígenas en búsqueda de lo “autóctono latinoamericano”, con el anhelo de encontrar una nueva forma literaria que estilística y temáticamente desafiara los estereotipos estéticos de Occidente y las estructuras de poder subyacente en la Conquista. En el modernismo reapareció también la oralidad de los antiguos mitos indígenas, expresado estilísticamente en la escritura (Arango-Ramos, 1997, p. 708). Las escritoras modernistas se opusieron al poder aristocrático de las clases dominantes, a la vez que enfrentaron al poder masculino omnipresente en todas las esferas de la vida. Varias de las mujeres se situaron junto a los otros marginalizados como indígenas, esclavos y mestizos (Denegri, 1997, p. 855-856).

Gabriela Mistral se identificó con los catalizadores del modernismo latinoamericano José Martí (1853-1895) y Rubén Darío (1867-1919), incorporando en sus textos la solidaridad panamericana, el rechazo a las tendencias imperialistas y la identificación con la cultura e historia precolombinas relacionadas a la tierra y la topografía. Claudia Gómez Cañoles compara a Mistral con José Martí y Carlos Mariátegui (1894-1930), y señala que Mistral es “parte de los pensadores que intentan inscribir una “utopía libertaria” en la que las mujeres sean parte activa de la historia que se está construyendo y, como escritora y ensayista, promueve un relato emancipatorio” (Gómez Cañoles, 2013, p. 20). A pesar de la identificación con los poetas modernistas, los textos mistralianos se sitúan literariamente en el postmodernismo. El postmodernismo como tendencia literaria (aproximadamente 1905-1920) remite a un contexto latinoamericano entendido como prolongación del modernismo. Dicho período se centró en la búsqueda de lo autóctono, pero en un tono más cotidiano que utópico, más sencillo que exótico. La preocupación por la perfección formal disminuyó y, en contraposición, aumentó la

intensidad expresiva de la mano de la musicalidad y oralidad (Rodríguez, 2004, p. 523). Mientras que los hombres publicaron más textos modernistas, las mujeres se destacaron poéticamente en el postmodernismo (Rodríguez, 2004, p. 958).

La escritura mistraliana se aboca a las preguntas geopolíticas más destacadas de la época, y también contiene los sentimientos íntimos de una niña enamorada, embarazada y abandonada, expresando así las experiencias femeninas a un nivel universal. Gabriela Mistral junto con Alfonsina Storni (1892-1938) y Juana de Ibarourou (1895-1978), exploraron por primera vez en poesía hispanoamericana temas como el sufrimiento, la angustia y el sensualismo desde una mirada femenina (Garfield & Schulman, 1991, p. 188). La naturaleza está omnipresente en la obra mistraliana y se conecta místicamente con los pueblos precolombinos y la mujer a través de antropomorfismos y metáforas. Algunos críticos como Erin Finzer definen a Gabriela Mistral como pionera ecofeminista<sup>7</sup>, por hacer a la tierra sentir y comunicar, y por crear analogías poéticas entre tierra y mujer (Finzer, 2015, p. 245).

“Vida, trabajo y obra” son en Violeta Parra “la misma cosa,” afirma Paula Miranda Herrera (2013, p. 21). La poesía de Parra es un cruce no sólo entre tradición y modernidad, sino también entre estilos poéticos y musicales muy diversos (Miranda Herrera, 2013, p. 25). Violeta Parra es considerada madre del movimiento musical y político “La nueva canción chilena”, y es conocida en toda América Latina sobre todo por su canción “Gracias a la vida”. La producción artística de Violeta Parra reacciona frente a los grandes cambios determinados por la modernidad y la era industrial. También se estremece ante las guerras acaecidas entre la primera mitad del siglo XX y la Revolución Cubana, y sus consecuencias socio-políticas. Violeta Parra retomó tendencias del Modernismo y Vanguardismo, pero su método de aproximación a lo autóctono, folklórico y popular fue más práctico. Cuando en las décadas de los 50 y 60 el folklore se tornó turístico y objeto de museo, Parra hizo el esfuerzo de rescatar lo verdaderamente autóctono. En su trabajo como recopiladora de folklore hispanoamericano llamó a puertas en pueblitos con el objetivo de atesorar costumbres, melodías y cantos, resguardándolos así de una posible desaparición como consecuencia de la modernidad. Su meta fue devolverle la voz propia del pueblo al pueblo, funcionando ella misma como portavoz del pueblo marginado (Martínez Reverte, 1983, p. 11-12 y Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p.

---

<sup>7</sup> La teoría ecofeminista estudia la conexión entre la trata de mujeres y la trata del medio ambiente, uniendo así estudios feministas con estudios ecológicos<sup>7</sup>. Según el libro clásico de Karen J. Warren, *Ecofeminism: women, culture, nature* (Indiana Press, 1997), el ecofeminismo es “the position that there are important connections between how one treats women, people of color, and the underclass on one hand and how one treats the nonhuman natural environment on the other” (Warren, 1997, p. xi). Los últimos años se ha experimentado un auge de estudios ecofeministas, por ejemplo en la Universidad de Oslo se dictó en 2017 un curso literario con perspectivas ecofeministas. Para leer más sobre dicha temática destacamos los trabajos de Vandana Shiva, Wangari Maathai, Karen Warren, Ivone Gebara, Janeth Biel y Alicia Puleo.

16). En sus propias composiciones, Parra utiliza las tradiciones de la música popular a la vez que denuncia las injusticias que viven los pueblos. Sus textos, sobre todo las últimas composiciones y su autobiografía en décimas, son más explícitamente políticos. Ella relata la experiencia de ser mujer, y además de ser pobre, de clase social baja, mestiza e indígena. En su obra también encontramos muy presente a la naturaleza y el campo (Martínez Reverte, 1983, p. 11-12).<sup>8</sup>

### 1.3 Estado de la cuestión

Existe una diversidad de estudios sobre la obra y vida de Gabriela Mistral y Violeta Parra. Presentaremos aquí una selección de los más relevantes para nuestra perspectiva comparativa y enfoque decolonial feminista para localizar nuestro nicho de investigación. Empezaremos por los trabajos recientes que incluyen perspectivas ecofeministas y decoloniales de la obra mistraliana, seguiremos con la recepción de la poesía parriana con perspectivas feministas y decoloniales, y al final exploraremos las comparaciones existentes entre la poesía mistraliana y parriana.

#### 1.3.1 La obra mistraliana

La obra mistraliana es analizada desde múltiples perspectivas. Presentamos aquí algunos estudios recientes que se centran en la relación entre tierra y mujer.<sup>9</sup> El libro *Tierra, indio, mujer: Pensamiento crítico de Gabriela Mistral* (2003) de Lorena Figueroa, Keiko Silva y Patricia Vargas, presenta a la tierra, el indio y la mujer como ejes de la literatura mistraliana y los coloca en un mismo marco social, aseverando: “En el pensamiento social de Gabriela Mistral, escribir sobre la tierra es una manera de criticar el capitalismo, la mujer una manera de criticar el machismo y el indio una manera de criticar el racismo” (Figueroa, Silva & Patricia, 2003, p. 132). Las autoras del estudio describen la conexión sobrenatural que Mistral crea en sus poesías entre la maternidad y la tierra, como manera de distanciarse del poder patriarcal (Figueroa, Silva & Patricia, 2003, p. 85 y 91). Aseveran que dicha relación empodera a la mujer

---

<sup>8</sup> Notamos el fuerte vínculo de la oralidad, primordial en la historia precolombina, con la poesía de Gabriela Mistral y Violeta Parra y aseveramos que dicha tradición oral sobrevive hoy en América Latina, por ejemplo en las formas de hip hop y rap que mezclan poesía, ritmo y melodía. Actualmente, la rapera Ana Tijoux de Chile aborda temas que emponderan a la mujer en una sociedad colonial-feminista, prolongando así el grito polifónico contra más de 500 años de injusticia.

<sup>9</sup> El libro que ha causado más polémica en lo que va del siglo XXI es el editado por Pedro Pablo Zegers, “*Gabriela Mistral. Niña errante. Cartas a Doris Dana.*” (2009), que recopila cartas íntimas entre Gabriela Mistral y Doris Dana, y ha renovado el debate sobre las preferencias sexuales de la ganadora del Premio Nobel. Nosotros nos centraremos en los estudios que tienen relevancia para nuestro tema telúrico-femenino desde una perspectiva feminista decolonial, y dejaremos de lado el interés por la sexualidad de Gabriela Mistral y Doris Dana.

oprimida por el patriarcado. Este ligamen es central en nuestro trabajo y nos lleva a los estudios ecofeministas que se han elaborado sobre la poesía mistraliana en los últimos años.

Las primeras lecturas ecofeministas de la obra mistraliana fueron llevadas a cabo por Nial Binns en “Landscapes of Hope and Destruction: Ecological Poetry in Spanish America” (2003) y Alex Latta en “Edenic Narratives in the Nature Poetry of Chiles Pablo Neruda and Gabriela” (2007). En estudios más recientes como “Mother Earth, Earth Mother: Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist” (2015), Erin Finzer avala el ecofeminismo mistraliano y su ligamen esencialista entre tierra y mujer; y lo defiende ante feministas actuales como Butler, Gatens, Grosz y Spelman, quienes critican la conexión mística entre tierra y mujer, porque reduce a la mujer a un ente biológico. Finzer sostiene que la preocupación de Mistral por el bien de la mujer y el bien de la tierra, representaba una acción radical en su época (Finzer, 2015, p. 244) y define a Mistral como una escritora que “articulate conservation and feminism to envision alternative realities to contemporary capitalist, industrialist, and imperialist models that routinely disenfranchised and exploited women, children, and the working poor throughout” (Finzer, 2015, p. 244). Otra vez aparece la conexión tierra-mujer y su capacidad de empoderar a la mujer.

En “Pensamiento latinoamericanista de Gabriela Mistral: un estudio desde la teoría feminista descolonial” (2013), Claudia Gómez Cañoles hace una evaluación del pensamiento filosófico y político de Gabriela Mistral y lo sitúa en la historia de las mujeres y del canon feminista. Así estudia, desde una perspectiva feminista decolonial, cómo “los países latinoamericanos están marcados por la doble opresión de ser pueblos colonizados y occidentalizados” (Gómez Cañoles, 2013, p. 22-23) y realza cómo “Gabriela Mistral se posiciona desde su lugar de enunciación “mujer mestiza-latinoamericana” (Gómez Cañoles, 2013, p. 24). Aunque su análisis es *filosófico-político*, adoptaremos su marco teórico para abordar el análisis decolonial feminista de algunos *textos poéticos* mistralianos. Las posiciones divergentes de feministas frente al ligamen tierra-mujer son centrales para el presente trabajo.

### **1.3.2 La obra parriana**

La obra de Violeta Parra no tuvo el mismo reconocimiento que la de Gabriela Mistral mientras la artista permaneció con vida. Sin embargo, el interés por la obra y vida de Parra ha crecido

progresivamente desde su muerte en 1967<sup>10</sup>. Entre los aportes más importantes al estudio de su escritura tenemos a Marjorie Agosín e Inés Dölz-Blackburn quienes en 1988 publicaron el libro *Violeta Parra: Santa de Pura Greda. Un estudio sobre su obra poética* y en 1992 *Violeta Parra o la expresión inefable: un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura*. Dichos libros estudian la obra poética de Violeta Parra como lírica con un enfoque social y feminista, poniendo especial interés en la imagen de la mujer real en la obra parriana, que no muestra a “la mujer como figura arquetípica dotada de facultades sobrenaturales y reflejadas en la imagen de la madre tierra” (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p 102). La perspectiva crítica de estas autoras parece posicionarse en oposición a las ecofeministas que alaban la mística relación entre tierra y mujer.

El artículo “Violeta Parra, compositora” de Olivia Concha Molinari, publicado en la *Revista Musical Chilena* en 1995, es un interesante ejemplo de un análisis que toma en cuenta, además del texto, la forma musical y su contexto. Resalta cómo la expresión musical afecta al texto, en canciones de Parra donde se analiza la métrica, los acordes, el ritmo y las frases tónicas.

Siguiendo los pasos de Agosín y Dölz-Blackburn, Paula Miranda Herrera escribió en 2001 su tesis de magíster sobre la obra autobiográfica de Parra *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. En 2005 culminó su doctorado titulado *Identidad nacional y poéticas identitarias: Gabriela Mistral-Vicente Huidobro-Pablo Neruda-Violeta Parra:(1912-1967)*. Más tarde publicó libros y artículos sobre la poesía de Violeta Parra, entre los que se destaca uno muy importante para nuestro trabajo: *La poesía de Violeta Parra* (2013), que ubica a la poesía en un marco literario, político e histórico con énfasis en lo poético y la condición de mujer de la autora.

El interés por la obra poética de Violeta Parra tuvo su punto culmen en 2017, con el centenario de su nacimiento y el quincuagésimo aniversario de su muerte. Se registró en aquel año un crecimiento exponencial de biografías, investigaciones y trabajos artísticos sobre la cantante chilena y su obra.<sup>11</sup> Una de las publicaciones provechosas para nuestra tesis es el libro *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (2017), de Paula Miranda Herrera, Elisa Loncon y Allison Ramay. Miranda Herrera, quien ha estudiado la obra parriana

---

<sup>10</sup> Entre los primeros libros más referidos destacamos: Subercaseaux, B., Stambuk, P., & Londoño, J. (1982). *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio*, Parra, I. (1985). *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Manns, P. (1987). *Violeta Parra: La guitarra indócil*, Sáez, F. (1999). *La Vida Intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*.

<sup>11</sup> Destacamos aquí algunas de las publicaciones de 2017 y 2018: *Violeta Parra Life and Work* (2017) por Lorna Dillon, *Después de vivir un siglo. Violeta Parra, una biografía* (2017) por Victor Herrero A., “Violeta en mi barrio” (2017) por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, El homenaje musical en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2017, *Violeta Parra. Después de Vivir un Siglo* (2017) por El consejo Nacional de Arte y Cultura del Gobierno de Chile

por años y podemos considerar especialista en la poesía de Violeta Parra, sospechó durante mucho tiempo que la obra poética y musical de Parra estaba inspirada en el pueblo mapuche, pero no fue hasta 2017 que pudo verificar dicha sospecha: se han encontrado grabaciones de Violeta Parra con mujeres mapuche cantando. Estos encuentros confirman la conexión de su obra con el pueblo mapuche (Miranda Herrera, 2017, p. 140-142), lo cual ha sido útil e inspirador para este trabajo.

Destacamos también el artículo de Sonia Montecino “Runrunes y albertíos/Madres y jardineras. Apuntes para una lectura de los imaginarios de género en algunos escritos de Violeta Parra” (2017), que describe a los textos de Parra como un lugar para “el otro”, como espacio donde proyectar experiencias y matices disruptivos con los estereotipos presentados de los hombres de clase alta (Montecino, 2017, p. 51). Montecino define a Parra como “portadora de una mirada doble de género y clase” (Montecino, 2017, p. 51) y afirma que:

cuya marca central es la pluma creadora (y la voz) de una mujer situada en una época, un género y una clase que, re-tejiendo la cultura que le tocó habitar, atraviesa el tiempo, reverberando y espejeando aún con sus representaciones, quiebres y sentidos un imaginario sobre lo femenino y masculino (Montecino, 2017, p. 51).

Montecino visibiliza así la crítica patriarcal a la doble faena de una mujer subordinada, y cómo su estrategia es romper con los estereotipos, lo cual también se expresa en las representaciones amorosas y el rechazo a la pasividad de la mujer presentes en su obra poética (Montecino, 2017, p. 54).

Los últimos años ha crecido el interés por estudios decoloniales sobre arte y música chilenas como por ejemplo lo evidencian las tesis de magíster publicadas en 2017 y 2018 respectivamente: *Folk, the Naïve and Indigeneity: Defining Strategies in Violeta Parra 's Visual Art*, de Serda Yalkin y *Expresión y creación desde un paradigma decolonial*, de Fabián Ignacio Contreras-Abarca. Ambos trabajos críticos proponen “evidenciar algunas de las implicaciones del fenómeno conocido como *colonialidad* sobre la actividad musical en Chile” (Contreras-Abarca, 2018, p. vii, cursiva en el original). Contreras-Abarca destaca canciones de Violeta Parra en su estudio. Arnaldo Donoso Aceituno estudia perspectivas decoloniales y ecológicas en la música de Ana Tijoux en su artículo “Ecopoesía y descolonización: el rap de Ana Tijoux” (2018), donde también menciona las interpretaciones que Ana Tijoux hace de las canciones de Violeta Parra. Juan G. Ramos investiga en su libro *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Art*<sup>12</sup> (2018) la noción de que “much popular art in Latin America’s long 1960s

---

<sup>12</sup> El libro es el resultado de su tesis de doctorado *Latin American Decolonial Aesthetics: Antipoetry, Nueva Cancion, And Third Cinema As Counterculture (1960-1975)* de 2011.

sought to develop a decolonial aesthetics through challenging the rarefied airs of high art by dialoguing with popular forms and audience” (Ramos, 2018), destacando las canciones de Violeta Parra y Mercedes Sosa. Karina Bidaseca sitúa a Violeta Parra en un marco decolonial feminista en su artículo “Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas” (2018).

Vemos que son varios los estudios que en los últimos años se interesan por la doble marginalidad de ser pobre y ser mujer representada en las canciones de Violeta Parra; y que la vida artística de Parra ya ha sido analizada en términos decoloniales y feministas. Sin embargo, los estudios sobre Violeta Parra y su obra poética carecen de un análisis interseccionado decolonial feminista.

### **1.3.3 Comparaciones de la obra mistraliana con la parriana**

Son muchos los que han equiparado la poesía de Parra con la de Mistral y, entre ellos, Miranda Herrera es la más actual. Ella coloca a Violeta Parra y Gabriela Mistral en la tradición de poetas modernos que establecen una relación íntima y afectiva entre su poesía y la tierra en la que nacieron (Miranda Herrera, 2013, p. 167). Subraya que tanto Gabriela Mistral como Violeta Parra compartían en su sensibilidad lírica “una búsqueda por superar el dolor a través de la belleza del arte” (Miranda Herrera, 2013, p. 32), subrayando las semejanzas que hay entre la poesía de ambas artistas:

[S]i uno compara sus poéticas encontrará muchas convergencias: en ambas hay ese afán por devolverle a la palabra toda su fuerza oral plástica, performática y vivencial, que alguna vez tuvieron los antiguos cantares. Ambas tienen en común hablar desde culturas más amplias, que las trascienden como personas: la chillenaja, desde el folklore y la cultura popular de Chile; la elquina, desde la cultura popular de norte y desde una conciencia quechua. En las dos o a través de cada una de ellas, hablan otros tiempos y otras subjetividades, transformándose cada una, a su manera y con gestos bastante diferenciados, en eco emotivo y sensorial de todas las experiencias humanas (Miranda Herrera, 2013, p. 175-176).

Miranda Herrera compara así la oralidad del canto que retumba en los textos de Mistral y Parra y sus maneras de ser portavoces de pueblos marginados. Asimismo, sostiene que las dos mantienen una identidad territorial que las vincula con el concepto de nación moderna y las representaciones de la naturaleza y el campo en oposición dicotómica con la ciudad (Miranda Herrera, 2013, p. 167). El criollismo que une a las dos y las maneras de expresar “el luto internacional” tras la Guerra Civil Española, también se manifiestan en sus escrituras (Miranda Herrera, 2013, p. 37). Existe también una tendencia en la recepción de la obra parriana de comparar al trabajo de Parra con ambos premios Nobel chilenos Pablo Neruda y Gabriela Mistral (Mellado Vargas, 2017). Los estudios mencionados nos han ayudado a entender la

complejidad, el compromiso social, la conexión con la historia, la cultura, el arte y la naturaleza, el carácter popular y oral de sus poesías y sus luchas por ser respetadas como mujer de Gabriela Mistral y Violeta Parra.

#### **1.3.4 Nicho de investigación**

En el estudio preliminar del estado de la cuestión, registramos que existe una abundancia de estudios sobre la poesía de las dos escritoras chilenas. Sin embargo, hay un vacío epistemológico en lo que se refiere a las representaciones poéticas de tierra y mujer en la poesía de Gabriela Mistral y Violeta Parra. Los estudiosos de ambas artistas han destacado su compromiso social con la tierra y la condición de ser mujeres marginalizadas. Empero, no existe ningún estudio que se aboque a las divergencias y semejanzas en las representaciones poéticas de tierra y mujer en sus obras. Por otro lado, existe una carencia de estudios decoloniales feministas que investiguen la obra poética de ambas. Nosotros entendemos que, a partir del creciente interés por los estudios decoloniales feministas durante los últimos años y las expectativas alrededor del 100 aniversario del natalicio de Violeta Parra, es ahora tiempo de juntar las obras de Parra, cantautora más popular de Latinoamérica, y Mistral, única ganadora femenina del premio Nobel en Latinoamérica, y emprender un trabajo reflexivo decolonial feminista. Por ese motivo, esta tesis propone realizar un análisis poético comparativo de las representaciones literarias de tierra y mujer en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra, con un enfoque decolonial feminista. Nuestro énfasis estará centrado en la relación tierra-mujer y en cómo dicha relación desafía o reproduce estereotipos existentes sobre la mujer y su ligamen con la lucha por la tierra y el territorio.

#### **1.4 Hipótesis y cuestiones a investigar**

El propósito de esta tesis es, entonces, responder a la pregunta: ¿Cómo podemos entender desde un enfoque decolonial feminista las conexiones literarias entre tierra y mujer, y su relación con la lucha por el territorio, en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra? Para acercarnos a dicha interrogante proponemos las siguientes hipótesis o cuestiones a investigar:

- 1) ¿Qué estrategias literarias emplean las voces poéticas para representar a la tierra y la mujer en textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra? ¿Cómo se expresa la conexión entre estas representaciones? Indagaremos en el uso de voces poéticas como expresiones

de sujetos “subalternos otros” y el uso de figuras literarias sobre todo antropomorfismos, analogías y metáforas sobre la tierra y la mujer en las obras de las dos autoras.

- 2) Específicamente estudiaremos en los textos seleccionados y desde una perspectiva decolonial feminista estas cuestiones: ¿Cómo emerge la otredad, la subalternidad, el colonialismo, la colonialidad y el patriarcado? ¿Y la lucha por el territorio?
- 3) ¿Cómo podemos interpretar las representaciones estereotipadas de la mujer y la ausencia o invisibilidad (de la mujer, del hombre y de la naturaleza) en los textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra desde una perspectiva decolonial feminista?
- 4) ¿Cómo podemos comprender la conexión tierra-mujer representada en textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra y su relación con el ligamen territorio-cuerpo desde diferentes posiciones feministas?

Las hipótesis planteadas en este capítulo serán abordadas en los próximos capítulos a medida que analicemos los textos poéticos. Presentaremos aquí lo central de cada capítulo no sin antes advertir que existen muchas correlaciones entre los diferentes capítulos, las cuales nos ayudarán a trabajar el planteamiento central desde varias perspectivas. Juntaremos estos hilos en el último capítulo.

En el capítulo 2, “Representaciones poéticas de Gabriela Mistral y Violeta Parra”, nos acercaremos a la obra de Gabriela Mistral y Violeta Parra. Introduciremos las estrategias literarias para representar a la tierra y la mujer a través de voces poéticas y figuras literarias. Además, para descifrar los estereotipos en textos poéticos y analizar los textos desde un enfoque decolonial feminista, explicaremos cómo utilizar la imaginología como técnica literaria. De esta manera se abordará aquí la primera parte de la hipótesis,

En el capítulo 3, “La tierra y la lucha”, exploraremos cómo, al compás de la lucha por la tierra, emergen el colonialismo, la colonialidad, la otredad, la subalternidad y la ausencia de la mujer, en la canción “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra. Destacaremos también de qué manera la canción aborda la lucha por el territorio y su relevancia en otros textos poéticos chilenos. Así responderemos aquí a la segunda pregunta de la hipótesis.

En el capítulo 4, “La tierra y la mujer”, presentaremos las conexiones poéticas entre tierra y mujer presentes en *Poemas de las madres*, “La tierra y la Mujer”, “La noche” y “Me tuviste” de Mistral. Indagaremos en el uso de figuras literarias como antropomorfismos, analogías y metáforas para crear dicha conexión. Exploraremos en qué medida las representaciones están basadas en estereotipos de la Grecia Antigua y analizaremos la

diferencia entre los textos de Mistral y la canción “La jardinera” de Parra, que conecta a la mujer y la tierra de una manera más práctica que mística. En este capítulo resaltaremos la ausencia del hombre y la representación estereotipada de la locura de la mujer, respondiendo así a partes de la tercera cuestión a investigar.

En el capítulo 5, “La mujer y la realidad”, continuaremos indagando en la conexión tierra-mujer, pero dejaremos de lado la conexión mística. Compararemos el poema “Todas íbamos a ser reinas” de Mistral con la canción “Yo también quiero casarme” de Parra, para examinar la situación real de mujeres campesinas y explorar sus sueños y limitaciones en cuanto a sus posibilidades de tornarse mujeres “subalternas otras”. Aquí resaltaremos imágenes estereotipadas de la mujer con respecto a la institución matrimonial y familiar, y examinaremos cómo los yo poéticos cumplen o desafían estos estereotipos. Así responderemos a la tercera cuestión.

En el capítulo 6, “La ciudad y el cuerpo femenino”, dejaremos atrás al campo y el matrimonio para acercarnos a la ciudad y la violencia de género. Exploraremos la conexión entre tierra y mujer en relación con el ligamen territorio-cuerpo, en las *Décimas* autobiográficas de Parra, sobre todo en la décima “Se llevan a la Teresa”. Presentaremos la autobiografía poética como una estrategia literaria y política a través del cual la mujer logra generarse un espacio de enunciación. En este capítulo se presentará a la ausencia de la naturaleza como metáfora de la ciudad moderna decadente. Discutiremos sobre la diferencia entre tierra y territorio y relacionaremos la discusión con el cuerpo femenino y la propuesta de defender “el cuerpo como el primer territorio”. Para entender las representaciones literarias desde una perspectiva actual, también a la violencia y al femicidio, las consignas del movimiento #NiUnaMenos serán tópicos presentes en el capítulo. Con este abordaje se responderá la cuarta cuestión a investigar.

En el capítulo 7, “Conclusiones”, resumiremos la investigación, presentaremos los resultados del trabajo y compararemos los descubrimientos de los diferentes textos y capítulos en una conclusión final. El propósito será reunir la trama de los capítulos anteriores y sintetizar las respuestas de las cuestiones a investigar. De esta manera se alcanzará el objetivo del presente trabajo: interpretar desde un enfoque decolonial feminista las conexiones literarias entre tierra y mujer, y su relación con la lucha por el territorio, en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra.

Por último, y antes de adentrarnos en los siguientes capítulos, es preciso presentar brevemente la teoría decolonial, la teoría decolonial feminista y los conceptos centrales que vamos a utilizar en esta tesis.

## 1.5 Teoría decolonial

Desde hace alrededor de tres décadas un grupo de intelectuales latinoamericanos y norteamericanos ha conformado un colectivo de argumentación enfocado en un conjunto de interrogantes ligados a la modernidad y, más específicamente, a la perspectiva de quienes han vivido las consecuencias negativas de dicha modernidad (Restrepo & Rojas, 2010, p. 13). En este colectivo se ha creado un conjunto de conceptualizaciones, categorías y formas de argumentación, que conforman lo conocido como la teoría decolonial<sup>13</sup>. La teoría persigue una relectura crítica, desde la perspectiva del otro no-europeo, de diversos tipos de eurocentrismos prevalecientes en el conocimiento y en la historia mundial (Escobar, 2003, p.1). El colectivo decolonial no sólo aspira a problematizar la modernidad sino también a consolidar un proyecto que consiga transformar al mundo, con la teoría decolonial como herramienta de análisis de la realidad (Restrepo & Rojas, 2010, p. 21). Los conceptos clave que abordaremos son la diferencia entre *el colonialismo* y *la colonialidad*, y su relación con *la modernidad*, además de *la otredad* y *la subalternidad* producidas en el colonialismo. Estos conceptos serán presentados en el capítulo 3.

Si bien la teoría decolonial tiene varios conceptos y entendimientos en común con la teoría postcolonial,<sup>14</sup> existen diferencias a destacar. Primero, que la teoría decolonial se enfoca en problemáticas de la colonialidad, mientras que la teoría postcolonial opera dentro del espacio constituido por el colonialismo (Restrepo & Rojas, 2006, p. 23-24). Segundo, la teoría decolonial se centra en las experiencias de las conquistas de América Latina y el Caribe a manos de las potencias de España y Portugal entre XVI y XIX, mientras que la teoría postcolonial

---

<sup>13</sup> Somos conscientes de que integrantes del colectivo decolonial se oponen a definir las perspectivas decoloniales como teoría, con la argumentación de que es más bien una inflexión decolonial o un paradigma otro lo que se propone. Sin embargo, utilizaremos aquí el término *teoría decolonial* para referirnos al conjunto de propuestas y críticas que aspiran entender la sociedad desde la perspectiva de los subalternos no-europeos.

<sup>14</sup> La teoría postcolonial se arraiga en el trabajo clave *Orientalismo* (1978) de Edward Said, junto con estudios de Homi Bhabha y Gayatri Spivak, para destacar algunos de los más influyentes. También se registran trabajos anteriores como el de Franz Fanon. Varios de los conceptos de la teoría postcolonial dialogan con la teoría decolonial (Restrepo & Rojas, 2006, p. 22).

estudia la colonización perpetrada por Francia, Inglaterra y Alemania en Asia y África entre XVIII y XX (Restrepo & Rojas, 2006, p. 24).<sup>15</sup>

Los aportes centrales a la teoría decolonial provienen de Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Arturo Escobar, Ramón Grosfoguel, Boaventura de Sousa Santos, Eduardo Restrepo y Catherine Walsh. No obstante, durante los últimos años, somos testigos de un auge de estudios decoloniales con perspectiva de género publicados casi exclusivamente por mujeres.

## 1.6 Teoría decolonial con perspectivas feministas

Según Aníbal Quijano, la idea de raza reordena todas las otras relaciones de poder. Quijano reconoce que existe dominación del hombre sobre la mujer, la cual él aborda en el concepto *colonialidad del género*, como una nueva episteme para entender las vidas de las mujeres de color. Sin embargo, en sus aportes el género queda subordinado a la lógica de la raza (Mendoza, 2010, p. 19).

Rita Laura Segato destaca las relaciones de género como ubicuas y omnipresentes en toda la vida social, y rechaza la noción de que su estudio es “un tema particular” (Segato, 2011, p. 30). Junto a otras teóricas feministas decoloniales como Karina Bidaseca, Vanesa Laba, Breny Mendoza, María Lugones, Moira Millán y otros colectivos feministas, retoman el concepto de colonialidad de género y lo analizan desde una perspectiva interseccionada<sup>16</sup>, dentro de un marco decolonial feminista. Nosotros queremos analizar los efectos de la colonialidad y el patriarcado en las mujeres “subalternas otras”, desde un entendimiento interseccionado. Por ello proponemos utilizar en esta tesis teorías decoloniales feministas.

Existen varias corrientes feministas y se tiende a hablar de olas feministas. Desde la primera ola feminista de 1850 podemos distinguir al menos dos feminismos: el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad (Holst, 2017, p. 42, nuestra traducción). Las feministas de la diferencia, donde se ubicaría el ecofeminismo de Gabriela Mistral que ya presentamos en el estado de la cuestión, alaban las diferencias entre los géneros, destacando que la mujer puede aportar algo al mundo que el hombre no puede. Por lo tanto, afirman que

---

<sup>15</sup> Para leer más sobre los orígenes y los conceptos constitutivos de la teoría decolonial vea *La inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos* (2010) de Restrepo y Rojas.

<sup>16</sup> El concepto *intersección* viene de la académica afroestadounidense Kimberlé Crenshaw. En su artículo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” de 1989 ella explica cómo la mujer afroamericana es doblemente oprimida por ser mujer y por ser negra. La palabra *intersección* se eligió por ser una palabra fácil de entender para la mayoría y no sólo para los académicos. Un libro actual sobre el tema es *Why I'm No Longer Talking To White People About Race* (2017), de la activista británica Reni Eddo-Lodge

los hombres y las mujeres no son iguales (Holst, 2017, p. 42, nuestra traducción). Dentro del feminismo de la diferencia y del ecofeminismo, la comparación de la mujer con la tierra puede significar un empoderamiento de ésta última, sosteniendo que la mujer está más ligada a la naturaleza por su psique y cuerpo. El ecofeminismo estudia la conexión entre la trata de mujeres y la trata del medio ambiente, uniendo así estudios feministas con estudios ecológicos (Warren, 1997, p. xi). Examinaremos en textos de Gabriela Mistral dichas analogías entre tierra y mujer. Por otra parte, las voces feministas de la igualdad se distancian de las metáforas de tierra y mujer: Janet Biehl critica la conexión mística que se crea entre las mujeres y la tierra, y afirma que dicha analogía nos aparta de las condiciones reales de las mujeres (Biehl, 1991, p. 14, nuestra traducción). Warren argumenta que la explotación de la naturaleza es legitimada al feminizarla y viceversa: se justifica la explotación de la mujer al naturalizarla (Warren, 1997, p. 12, nuestra traducción). Gretchen T. Legler ratifica que las ecofeministas socavan el proyecto igualitario del feminismo al aceptar los estereotipos entre tierra y mujer:

[the] constructions of nature as female (as mother/virgin) are essential to the maintenance of hierarchical ways of thinking that justify the oppression of various “other” in patriarchal culture by ranking them “closer to nature” or by declaring their practices “natural” or “unnatural” (Legler, 1997, p. 228).

En la actualidad se debate arduamente sobre en qué ola feminista nos encontramos. La primera ola tiene que ver con las reivindicaciones de igualdad de derechos y deberes entre hombres y mujeres que tiene lugar en la frontera entre el siglo XIX y XX en la mayoría de los países, epitomizado en la lucha sufragista. La segunda ola eclosiona en la lucha por las libertades personales, especialmente sexuales a partir de mediados del siglo XX. Para algunas feministas, continuamos en una tercera ola desde principios de los 90, mientras que para otras transitamos ya la cuarta ola que incluye nuevas perspectivas, otredades dentro de la otredad, que no estaban presentes en la tercera ola, tales como voces feministas de mujeres marginalizadas fuera de Occidente, así como otras sexualidades, géneros, perspectivas queer y un entendimiento interseccionado (Holst, 2017, p. 51). Las perspectivas dentro de dicha cuarta ola se caracterizan por su diversidad y divergencia.

Rita Laura Segato destaca tres posiciones dentro del pensamiento feminista: 1) el feminismo eurocéntrico (que es a-histórico en relación al concepto de raza), 2) el feminismo representado por María Lugones y Oyeronke Oyewumi que sostiene la inexistencia del género en el mundo precolombino y 3) el feminismo decolonial que Segato representa, el cual estudia la interseccionalidad entre relaciones de poder, colonialidad y patriarcado (Segato, 2011, p. 31-32). En esta tesis nos adherimos a la tercera posición, la voz feminista decolonial, junto con

Rita Laura Segato, Karina Bidaseca, Vanesa Laba, Moira Millán y otras voces que apuntalan los feminismos decoloniales con aportes diversos de colectivos y pueblos indígenas de América Latina.<sup>17</sup>

Analizaremos así el ligamen sobrenatural que se crea entre tierra y mujer desde una visión ecofeminista, y exploraremos cómo se manifiesta en los textos elegidos la conexión entre territorio y cuerpo femenino desde un entendimiento decolonial feminista.

## 1.7 Disposición

Esta tesis consta de siete capítulos. En el primer capítulo hemos presentado el objetivo de la tesis, su contexto histórico-literario, la hipótesis, las cuestiones a investigar y el marco teórico. En el capítulo 2, “Representaciones poéticas de Gabriela Mistral y Violeta Parra”, discutiremos las obras poéticas de las dos artistas, justificaremos el uso de las canciones como textos poéticos y presentaremos el método a utilizar: la imaginología como técnica literaria válida para analizar estereotipos presentes en los textos.

El análisis se realiza en los capítulos 3, 4, 5 y 6: los capítulos serán organizados en orden cronológico empezando por la representación de la conquista de América hace cinco siglos, pasando por la vida campesina de mujeres “subalternas otras” del siglo pasado y llegando finalmente a la ciudad moderna industrializada.

El capítulo 3, “La tierra y la lucha”, estudiará textos que conectan la lucha por la tierra con los pueblos originarios. Es el capítulo que más teoría contiene y en él presentaremos, primero, aportes decoloniales, para luego concentrarnos en contribuciones decoloniales feministas. Se analizará la canción elegíaca “Arauco tiene una pena”, de Violeta Parra, a la luz de la teoría decolonial, abordando así la diferencia entre los conceptos de *colonialismo* y *colonialidad*. Además, exploraremos cómo *la otredad* y *la subalternidad* se manifiestan en el texto. Destacaremos el uso polifónico de voces poéticas y figuras literarias. Descubriremos que la mujer indígena está ausente y discutiremos su ausencia desde un enfoque interseccionado entre la teoría decolonial y teorías feministas. Veremos intertextualidades existentes con otros poemas chilenos que conectan la lucha por la tierra con la resistencia indígena, entre ellos “La

---

<sup>17</sup> Escribimos feminismos decoloniales en plural porque existen varias experiencias coloniales patriarcales y con ello varios aportes feministas decoloniales que dialogan y se critican entre sí. Para más información respecto de la temática puede leer *Feminismos y descolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (2011) de Karina Bidaseca y Vanesa Vazquez Laba. Nosotros seguiremos los aportes de dichas académicas.

Araucana” de Alonso de Ercilla y Zúñiga, “Elegía” de Pablo Neruda “Cordillera” y “Canción quechua” de Gabriela Mistral.

El capítulo 4, “La tierra y la mujer”, trata la relación histórico-cultural y poética entre la tierra y la mujer. Cuestionaremos cómo dicho ligamen puede ser entendido, por un lado, como fuente de emancipación y empoderamiento para la mujer latinoamericana y, por otro, como facilitador del papel de sumisión femenina. Analizaremos la colección *Poemas de las madres* de Mistral, a la luz de los poemas “La tierra y la mujer”, “La noche” y “Me tuviste” de Mistral, y “La jardinera” de Parra. Estudiaremos diferentes figuras literarias que, de forma mística, conectan a la tierra con la mujer, y nos centraremos en el estudio de analogías y antropomorfismos que comparan la fecundidad de la tierra con la fertilidad de la mujer. Abordaremos también la locura femenina y la ausencia masculina.

En el capítulo 5, “La mujer y la realidad”, trataremos de entender los sueños y las realidades de las niñas campesinas en el poema postmoderno “Todas íbamos a ser reinas”, de Gabriela Mistral. Debataremos las expectativas y estereotipos que niñas “subalternas otras” del campo enfrentan, y los discutiremos a la luz de la polka chilena “Yo también quiero casarme”, recopilada por Violeta Parra. Dado que los dos textos desafían a la institución del matrimonio de diferentes maneras, analizaremos los estereotipos de mujer que cada uno presenta.

En el capítulo 6, “La ciudad y el cuerpo femenino”, nos alejaremos de la naturaleza y entraremos en la ciudad industrializada. Abordaremos conceptos sobre la tierra, el territorio y el cuerpo, y exploraremos temas como violencia, violación y femicidio en la autobiografía poética de Violeta Parra *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Volveremos al tema del cuerpo femenino, y a la conexión entre la mujer y la tierra discutida en el capítulo 4. Asimismo, presentaremos la propuesta decolonial feminista de “defender al cuerpo como al primer territorio”. Al final del capítulo, indagaremos sobre el movimiento #NiUnaMenos a partir de análisis teóricos-poéticos de territorio-cuerpo y tierra-mujer.

En el séptimo y último capítulo resumiremos los diferentes aportes y análisis, y presentaremos los resultados de la investigación. Aquí expondremos las conclusiones de cada capítulo con el objetivo de responder a la pregunta central de la investigación. Asimismo, propondremos nuevas líneas de investigación con el afán de contribuir a la continuidad del trabajo con las obras parriana y mistraliana desde un enfoque decolonial feminista.

## 2 REPRESENTACIONES POÉTICAS DE MISTRAL Y PARRA

*Mantener la “cuerdecilla de la voz” que nos une con la tierra en que nacimos y que es el segundo cordón umbilical que nos ata a la madre.*  
Gabriela Mistral

### 2.1 Introducción: la cuerdecilla de la voz

Gabriela Mistral y Violeta Parra mantuvieron en vida la “cuerdecilla de la voz” unida a la tierra donde nacieron. En este capítulo presentaremos la producción y la vida de las dos escritoras chilenas. Las dos nacieron y crecieron en Chile a comienzos del siglo XX y experimentaron en sus propios cuerpos el hecho de ser mujeres mestizas y pobres, así como el ser consideradas feas según los estereotipos de belleza de la época. Como mujeres del campo las dos tenían fuertes lazos con la tierra. Las obras literarias escritas por mujeres contemporáneas provenían mayormente de mujeres urbanas de clase media y alta, mientras que Mistral y Parra aportaron historias desde el campo, o sea, desde un lugar “otro” (Montecino, 2017, p. 51). Las dos eran mujeres que iban a contracorriente y desafiaban estructuras coloniales y patriarcales, pero de maneras diferentes. Las obras artísticas de ambas están muy ligadas a sus vidas y sus contextos socio-históricos. Además de escribir textos poéticos, las dos tenían una voz en la publicidad chilena. En este capítulo presentaremos primero las voces que tuvieron las escritoras en la publicidad y exploraremos que las dos tenían un compromiso fuerte con la mujer “otra”, con la tierra y con los pueblos precolombinos. Sin embargo, sus posiciones en cuanto a género fueron divergentes y presentamos unas líneas generales de sus pensamientos feministas. Segundo, presentaremos el abordaje que realizaremos de las canciones de Violeta Parra en tanto textos poéticos. Nos basaremos en los análisis que académicos han hecho anteriormente y resaltaremos específicamente los aportes de la doctora en poesía chilena Paula Miranda Herrera y también presentaremos aportes del crítico Ignacio Valente, quien fue uno de los primeros en tratar las letras de las canciones de Parra como poesía.

Tercero, utilizaremos la imaginología como técnica literaria para descifrar cómo los estereotipos sobre la mujer se manifiestan en los textos poéticos. La imaginología está relacionada con la teoría decolonial y la teoría feminista porque estudia la creación de “el otro” y la naturalización de dicha creación. La imaginología nos puede ayudar a descifrar qué estereotipos se esconden en la literatura bajo figuras literarias que, por ejemplo, crean analogías, metáforas y antropomorfismos entre las representaciones de la tierra y la mujer.

## 2.2 La vida y obra de Gabriela Mistral

Gabriela Mistral, seudónimo de Lucila Godoy Alcayagana, ha sido la primera escritora latinoamericana en recibir el Premio Nobel de la Literatura en 1945 (Garrield & Schulman, 1991, p. 187). Mistral nació en el seco valle de Elqui cerca de La Serena, en el Norte de Chile en 1889. Su padre abandonó a la familia cuando Mistral tenía tres años, por lo que la futura poeta vivió con su madre, quien apenas sabía leer, y su medio hermana, quien trabajaba para mantener a la familia. La infancia de Mistral se desarrolló en condiciones muy humildes (Silva, 1967, p. 15-16). Desde los quince años, Mistral trabajó como ayudante en la escuela rural La Compañía y fue entonces que empezó a publicar sus primeros versos en el diario regional *La voz del Elqui* (Calderón, 1990, p. 31).

En 1914 obtuvo su primer premio literario por “Sonetos de la Muerte” de *Desolación* y desde entonces desarrolló una sólida carrera literaria. Posteriormente, publicó *Lecturas para mujeres* (1923), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954). En la historiografía literaria se tiende a situar a Gabriela Mistral dentro de la generación posmodernista que tuvo lugar entre el Modernismo y los movimientos de Vanguardia (Mora, 2019). En su poesía se destaca “el rechazo del cosmopolitismo modernista extranjerizante mediante el retorno a lo autóctono y la búsqueda de un lenguaje poético despojado de la afectación esteticista del Modernismo, basado en la sencillez y próximo a la lengua hablada” (Mora, 2019). Como sustenta Jaime Concha, “*Tala* pertenece a una vanguardia endógena, casi indígena habría que decir, en el sentido de ser autóctona” (citado en Mora, 2019).

Mistral era gran lectora de José Martí y junto con él se consideró anti-imperialista y defendió el principio de que la tierra debía pertenecer a la gente que vivía en ella. En 1931 proclamó desde Puerto Rico: “Las que llamamos pérdidas o conflictos o problemas son pequeñeces mientras la tierra permanece nuestra. La única tragedia verdadera es su enajenamiento”<sup>18</sup> (Mistral, 1999, p. 73). Mistral vivió gran parte de su vida fuera de Chile y experimentó que la tierra, la mujer, la mestiza y el indígena sufrían bajo las mismas estructuras en diversos lugares de América Latina. Mistral se transformó en una portavoz panamericanista que bregó por conservar los territorios latinoamericanos en manos latinoamericanas. Fue una figura importante en el debate de género del siglo XX en América Latina. Fue corresponsal de *El Mercurio* y escribió sobre temas como reformas educativas y agrarias, el voto femenino y la

---

<sup>18</sup> Es importante aquí reseñar brevemente la historia de Puerto Rico en tanto territorio cedido por el imperio español a Estados Unidos en 1898 y que figura hasta nuestros días como estado “no incorporado” a Estados Unidos, lo cual les priva a los puertorriqueños poder político y autonomía.

defensa del niño y la mujer. En 1922 fue invitada a colaborar en las reformas educacionales de México (Alone, 1967, p. 22), y en 1948 habló en el Congreso de Mujeres en Guatemala (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 108).

Mistral tuvo gran influencia en promover la educación sobre todo para las niñas campesinas. Veía la educación femenina como una posibilidad de independencia para la mujer. Con ocasión del día internacional de las mujeres de 1906, escribió en *La voz de Elqui*: “Instrúyase a la mujer; que no hay nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más bajo que el del hombre” (Mistral, 1906). Insistía en que había que educar a la mujer para que fuera independiente: “Que pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y miseria, si el padre, el esposo o el hijo no le ampara” (Mistral, 1906).

En los debates, Mistral se situaba en contra de las “feministas burguesas” (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 102) y argumentaba que la participación laboral de las mujeres traería “un cierto desasimiento del hogar, y, sobre todo, una pérdida lenta de la maternidad” (Mistral, 1968, p. xvi). No apeló a la igualdad de sexos, apeló a la diferencia y a la existencia de discrepancias entre los sexos para asumir y responder a la vida” (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 119). Creía en los ciclos naturales de la tierra y de la mujer y, por ello, el abandonar al hijo por cumplir obligaciones laborales era para ella ir en contra de los ciclos de la naturaleza (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 120)

Mistral no sólo recriminaba a las feministas del siglo XX ser burguesas, sino también que olvidaban en sus reivindicaciones a las indígenas. En este contexto, acusó a Amanda Labarca, entonces presidenta de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas y luchadora por el voto femenino en Chile, de apoyar “el blanqueamiento” de costumbres indígenas y mestizas, así como “la homogeneidad de la raza”, todo con el objetivo de conseguir progreso en Chile (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 126). Al contrario de Labarca, Mistral quería incluir a la “clase indígena” en el debate social de género sin homogenizar su etnia cultural. Al ser invitada a participar en el Consejo Nacional de Mujeres (fundado por Labarca y Dinator de Guzmán en 1918), Mistral respondió: “Con mucho gusto, cuando en el Consejo tomen parte las sociedades de obreras, y sea así, verdaderamente nacional, es decir, muestre en su relieve las *tres clases sociales de Chile*” (Gabriela, 1925, Organización de las Mujeres, citado por Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 102, cursiva nuestra). Aunque la posición feminista de la diferencia de Mistral hoy puede considerarse conservadora, lo cierto es que Mistral defendió los intereses de la mujer “subalterna otra” y no el feminismo burgués ni occidental. Ella criticó a la organización femenina burguesa por no incluir a las obreras, a las campesinas y a las

indígenas y desde un principio se identificó profundamente con el mundo rural e indígena que, paradójicamente, es el más desprovisto de tierra propia (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 27).

En esto, Mistral se sitúa junto con José Carlos Mariátegui conocido como el neo-defensor de las clases pobres y fundador del marxismo latinoamericano. Mariátegui escribió que no quería que el socialismo latinoamericano fuera “ni calco, ni copia” de las políticas europeas (Mariátegui, 1971, p. 249). Mistral se dirigió a los maestros latinos escribiendo: “No seas un ebrio de Europa, un embriagado de lo lejano, por lejano extraño, y además caduco, de hermosa caduquez fatal” (Mistral, 1922). Como Martí y Mariátegui, Mistral también tenía nociones revolucionarias y quería cambios estructurales: “una revolución social debe inspirarse, entre nosotros en ideas indoamericanistas. [...] Tengo este misticismo pagano, mitad quechua y mitad maya, y no olvido mi sangre india...” (Entrevista a Gabriela Mistral, en Calderón, 1990, p. 19). El pensamiento mistraliano alertó sobre las condiciones de vida de campesinos e indígenas en Latinoamérica y luchó por construir una política para los niños y niñas marginados del continente. La autora misma se identificaba con su papel de mujer, de clase baja, rural e indígena.

En este trabajo nos enfocaremos sobre todo en los poemas “La tierra y la mujer”, “La noche” y “Me tuviste” de *Ternura* (1924), “Todas íbamos a ser reinas” de *Tala* (1938) y la colección *Poemas de las madres* (1950). Son textos poéticos que, de una u otra manera, articulan la conexión entre mujer y tierra, y destacan representaciones estereotípicas de la mujer. *Ternura* es el primer poemario de Mistral. Está dedicado a su madre y a su medio hermana. Mistral escribió sobre la publicación: “La mujer es quien más canta en este mundo, pero ella parece tan poco creadora en la historia de la música que casi le recorre de labios sellados” (Mistral, 2010, p. 209). En dichas palabras, ya anticipa su posterior exploración de la oralidad y creatividad de la mujer, y también la ausencia de la voz femenina en la historia. El segundo poemario, *Tala*, fue dedicado a los niños víctimas de la guerra civil española: “ahora entrego *Tala* por no tener otra cosa que dar a los niños españoles dispersados a los cuatro vientos del mundo” (Mistral, 2010, p. 335). Como indica el título, *Tala*, hay un interés arraigado en la naturaleza en el poemario, cuyos poemassugieren la raigambre ancestral de la América precolombina. *Poemas de las madres* son textos poéticos donde lo nodal son los nueve meses de embarazo de una mujer y abre un espacio plenamente femenino como una burbuja utópica de la maternidad donde el hombre está completamente ausente. Estos textos conectan a la mujer con la tierra y presentan representaciones estereotípicas de la mujer.

## 2.3 La vida y obra de Violeta Parra

Violeta del Carmen Parra Sandoval también proviene de una familia humilde, nació en San Carlos, en la región de Ñuble en el sur de Chile en 1917. Creció rodeada de lo que luego se conocería como el famoso Clan Parra, formado por sus padres y diez hermanos.<sup>19</sup> La infancia de Violeta Parra fue una mezcla de campo, ciudad y pobreza. Su familia peregrinó varias veces entre el sur de Chile y Santiago. Repitieron el fenómeno rural-urbano donde ex- agricultores migraban a la ciudad para buscar una situación económica mejor (Agosín y Dözl-Blackburn, 1988, p. 14). Víctor Herrero describe la instalación en Santiago así:

se hallaban entre las decenas de miles de migrantes del sur agrícola y del norte minero que se dirigían a Santiago en busca de mejores horizontes. Los campesinos venían escapando de las condiciones esclavizantes de los grandes latifundios con la esperanza de tener una mejor vida como obreros en fábricas textiles, cerveceras y de ferrocarriles o en el creciente comercio y sector de servicios de una metrópoli que comenzaba a industrializarse (Herrero A., 2017, p. 22)

Violeta Parra vivió en una época de grandes transformaciones y conoció varias realidades. Su poesía está arraigada en las tradiciones populares, indígenas y españolas, y expresa una poética de fronteras y diversas tradiciones (Miranda Herrera, 2013, p. 33). Parra experimentó con géneros diversos. Compuso cantos religiosos, populares, indígenas, trovadorescos, épicos, cantos a lo divino y lo humano, cantó boleros, rancheras, corridos, valeses peruanos y habaneras, cuecas, sirillas de la música española, abrazó farrucas, sevillanas, pasodobles y zambas. Tenía un espíritu abierto al cambio que siempre la empujaba a probar nuevos estilos y mezclar una tradición con otra (Miranda Herrera, 2013, p. 29).

En la década de los 50, el interés nacional por lo folklórico crecía en Chile. Parra comenzó la labor de compilación de música folklórica. Recorrió todo el país, incluso la Isla Rapa Nui (antiguamente llamada Isla de Pascua). La compilación la hizo a su manera y no cómo la hacían otros académicos (Agosín & Dözl-Blackburn, 1988, p. 14). Parra tocaba puertas por todo Chile preguntado por viejitos que supieran cantar. Se hizo amiga de sus informantes y aprendía las canciones y sus costumbres viviendo con ellas. Casi el noventa por ciento de estas informantes eran mujeres. Desde 1953, Parra venía recopilando canciones mapuche que ella argumentaba eran una parte importante de la cultura chilena: “Violeta tuvo la certeza de que en ese puzzle multicolor del folclor y la cultura popular, faltaba reconocer el aporte de la cultura mapuche” (Miranda Herrera, 2017, p. 142).

---

<sup>19</sup> Su hermano mayor, Nicanor Parra, se volvió uno de los poetas más conocidos de la historia chilena con su “Antipoesía”. Varios de los hermanos de Violeta Parra, y más tarde sus hijos y nietos se han destacado como grandes músicos.

Según Miranda Herrera, Parra entrevistaba en 1957 diariamente a la *machi* (chaman mapuche) María Painen Cotaro y compartía, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde, su *ruka* (vivienda mapuche) e indagaba así en la cultura mapuche, conviviendo con ellos. Las canciones que grababa y aprendía tenían normalmente que ver con la vida cotidiana y ritual de los mapuche (Miranda Herrera, 2017, p. 144). En una entrevista le preguntaron a Parra si era india, a lo cual repuso: “No, mi abuela era india, mi abuelo era español, así que yo tengo un poquito de india. Estoy enojada con mi madre, porque no se casó con indio... de todas maneras, ves tú cómo yo vivo, un poco como los indios (citado en Miranda Herrera, 2011, p 224).

Bernardo Subercaseaux afirma que para “Violeta las comunidades mapuche, los cantores campesinos y los portadores de sabiduría popular, nunca representaron una “otredad” o una diferencia, sino que formaron parte de su propia cultura” (Subercaseaux, 2017, p.12). Subercaseaux destaca que su trabajo de recopilación “era una especie de introspección para ella, un proceso de autoconocimiento que sólo tuvo sentido cuando se trabajó en colectivo (Subercaseaux, 2017, p.12).<sup>20</sup> Vemos que ambas, Violeta Parra y Gabriela Mistral, se autodefinieron como indígenas.

La recopilación de Parra se extendió hasta la década de los 60 (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 15-17). Fue una época clave de la historia política y social de Chile, donde la revolución cubana con su despertar político empezaba a dejar huellas por toda América. Fue también cuando Parra empezó a componer sus primeras canciones claramente políticas con elementos de folklore nacional tales como cuecas, tonadas y sirillas. También hacía composiciones de la tradición lírica rural mezclándola con la lírica rural inventada por ella misma (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 15-16). Las canciones que Parra componía eran novedosas para el turista o la cultura burguesa. La novedad estaba dada en la manera en que eran interpretadas, ya sean canciones del folklore puro y no como del folklore industrializado. Margoy Loyola, una de las cantantes folklóricas más conocidas de Chile, vio en Parra lo que Pablo Neruda había querido para el nuevo proyecto socialista del país: una cantante compositora comprometida con la lucha social (Herrero A., 2017, p. 135). Parra devolvía lo folklórico al pueblo mediante su canto, retrasmitado a su vez en sus programas de radio, medio de comunicación masiva por excelencia en la época. Parra era del pueblo y se volvería portavoz de su gente mediante su canto y arte (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 16).

---

<sup>20</sup> Las canciones que recopilaba Parra las transcribía Gastón Soublette transcribió, ya que ella ni sabía leer ni escribir partituras (Herrero, 2017, p. 268).

La década de los 60 fueron los años de esplendor artístico de Parra. Se creó la *Peña de los Parra*, un centro de contracultura donde se ofrecía una alternativa a la presentación burguesa y etno-cultural del folclor chileno, con canción viva e interacción directa con el público. Parra iba y venía de Europa y hacía tours en Chile y América Latina. Tomó las tradiciones populares y folklóricas de Chile y las universalizó. Sus trabajos fueron respetados internacionalmente y en 1964, de la mano de su arte plástica, se convirtió en la primera latinoamericana en exponer individualmente en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en París (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 18). Fue una artista independiente que se dedicó cien por ciento al arte y no tuvo aportes financieros públicos, lo cual le permitió una gran libertad artística y política (Miranda Herrera, 2013, p. 30).

Las composiciones entre 1960 y 1967 son las más emblemáticas de la artista y contienen entre otras “Yo canto a la diferencia”, “Hace falta un guerrillero”, “Qué dirá el santo padre”, “Los hambrientos piden pan” (conocida como “La carta”), “Arriba quemando el sol” y “Arauco tiene una pena”. Son canciones que denuncian la explotación a los trabajadores, la pobreza del pueblo y la hipocresía de los poderosos. Varias fueron prohibidas, censuradas o restringidas en la época (Miranda Herrera, 2013, p. 38). Los últimos años de su vida escribió la autobiografía poética *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, que se destaca como un aporte diferente en su obra literaria que se sitúa en el Postmodernismo con raigambre formal en la tradición medieval española y folklore popular chileno.

La labor artística de estos años hizo que Violeta Parra se convirtiera en la madre del movimiento político-artístico de “La nueva canción chilena” que tuvo puntos de encuentros con el proyecto socialista de la Unidad Popular de Salvador Allende en los años en la década de los 60 y 70 (Dillon, 2017, p. 2). Su última creación, el emplazamiento de un centro cultural con La carpa de la Reina, fracasó y fue en ella que se suicidó el 5 de febrero de 1967. Violeta Parra no vivió los tres años de gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973), ni fue testigo del golpe de Estado perpetrado por el general Augusto Pinochet, ni de su dictadura que perduraría hasta 1990.

Como artista, Parra se situó en la historia con su género y su clase. Parra vivió la pobreza y esta pobreza fue parte integral de su vida y obra. Le enseñó a vivir fuera de toda restricción burguesa y a enfrentar la espontaneidad de la vida pobre con creatividad (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 14). Violeta Parra sufría la doble marginalización de la mujer campesina trasladada a la urbe industrializada, y la mujer considerada fea de clase social baja. Pero no se victimizó. Al contrario, tomó su angustia, llanto y dolor, y los transformó en reivindicación

social en forma de canto (Montecino, 2017, p. 54). Sonia Montecino define a Violeta Parra como una representante del “feminismo popular” que “arranca de la experiencia y no es dictado por el sistema político-conceptual del feminismo chileno o latinoamericano, sino por la reflexión que nace de las vivencias femeninas al interior de una estructura de subordinaciones y mandatos de género androcéntricos. El resultado de esa reflexión es una clara conciencia de los principales nudos sociales que impedían que las mujeres pudieran ser autónomas, libres y creadora” (Montecino, 2017, p. 11). Parra ejerce también una crítica abierta al matrimonio, al cual clasificó como un cautiverio y un infierno. En estos tópicos, Parra y Mistral divergen. Parra optaba para romper las instituciones burguesas y los papeles estereotipados de la mujer. Mistral también criticaba la burguesía, pero conservaba el papel de la madre que cuida a su hijo, temía que la “mujer nueva” trajera “desasimiento del hogar y una pérdida lenta de la maternidad (Figuroa, Silva, Patricia, 2003, p. 97). En esto hay una gran diferencia entre las artistas. Mistral, que nunca tuvo hijos, alababa el papel estereotipo de la mujer gestante y cuidadora de los hijos. Parra, a lo contrario, tuvo cuatro hijos, y nunca quiso dejar de trabajar y crear. Llevaba a los hijos a todas partes y ellos cantaban con ella. Sin embargo, tras ganar el premio Caupolicán a la folclorista del año en 1954, fue invitada a un festival juvenil a la Unión Soviética. Viajó sola y su hija menor murió en medio de su periplo. Este suceso ha despertado mucha controversia

Parra tomó conciencia de la condición en que ella y otras mujeres se encontraban, que impedía que fueran autónomas, libres y creadoras (Montecino, 2017, p. 54), y se negó profundamente a la estereotipación femenina (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 19). En la mayoría de sus composiciones, la mujer es la figura central. Hasta en sus composiciones folklóricas, se negó a reproducir la figura de la mujer con función fecundadora de las canciones tradicionales. En la obra de Parra la mujer está integrada a la lucha de clases.

## **2.4 Canciones como textos poéticos**

“La poesía comenzó antes de la escritura. Es un arte esencialmente verbal y que entra no sólo por los ojos y el entendimiento sino por los oídos. La poesía es algo que se dice y se oye” escribió Octavio Paz en 1991, enfatizando la oralidad en la poesía (De Costa, 1997, p. 600). Violeta Parra es más que nada reconocida como cantautora, recopiladora y artista plástica. Nosotros rescatamos a Violeta Parra como poeta y trataremos sus canciones como textos poéticos. Veronica Stedile Luna destaca que “existe una discusión en torno a [la] literariedad” de Violeta Parra (Stedile Luna, 2014, p. 8). La investigadora que más ha trabajado en dicho

campo es Paula Miranda Herrera, y en sus cursos de poesía chilena en la Pontificia Universidad Católica de Chile la obra de Parra es parte integral del currículo (Miranda Herrera, 2013, p. 26). Esta investigadora afirma que:

independientemente de su dimensión musical y sin discusiones, sus canciones de creación original tienen un alto valor poético y una enorme riqueza en cuanto a su estructura, sus medios de expresión, sus intenciones, su forma de enunciación y sus recursos estéticos; aunque no comparta algunos de los rasgos de la poesía moderna contemporánea. Por otra parte, hace aproximadamente veinte años la obra de Violeta Parra se comprende en Chile como parte integral del corpus de la poesía chilena lo que no habría sido pensable sin los aportes académicos que reposicionaron su obra en este lugar (Miranda Herrera, 2013, p. 26).

La crítica inicial se centró en el estudio de tópicos como el amor, la muerte, la risa, la pobreza (Agosín-Blackburn, 1988), pero recientemente se han experimentado cambios que promueven estudiar la lengua en relación con la noción académica de arte y literatura. Las investigaciones de Lorena Valdebenito, Lucy Oporto, Paula Miranda Herrera y Reiner Canales Cabeza resaltan problemas epistemológicos y metodológicos que implican pensar a la obra de Parra como una obra artística (Stedile Luna, 2014, p. 22).

Miranda Herrera destaca el premio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan en 2016 como significativo en tanto el valor académico de la tradición cantautora.<sup>21</sup> En una entrevista afirma: “al dársele este premio Nobel se zanjó la discusión que yo había tenido que dar en el libro, defender una posición, argumentar muchas páginas y ahora eso está zanjado (Mellado Vargas, 2017).<sup>22</sup> Al analizar la obra de Parra desde la palabra, y no desde la música ni desde su bibliografía, Miranda Herrera coloca a Parra en la misma tradición poética que los dos premios Nobel que ha producido Chile, Gabriela Mistral y Pablo Neruda:

No decir solamente que es una folclorista o una cantante, sino una poeta de la música, probablemente una de las mejores del continente y también una de las grandes poetas chilenas, porque al proponer su obra desde la palabra, uno la empieza a comparar y efectivamente tiene un trato con la palabra muy coincidente con otros grandes como Mistral o Neruda, pero ella va más allá: estas imágenes inaugurales únicas, este contacto con la tradición tan vanguardista, tan trasgresora pero también tan profundamente arraigada en esa tradición (Mellado Vargas, 2017).

---

<sup>21</sup> La justificación de la Academia Sueca de otorgarle el premio Nobel a Bob Dylan fue: “por haber creado nuevas expresiones poéticas en el marco de la gran tradición musical americana” (NobelPrize.org, 2016). La entonces secretaria de la Academia Sueca, Saria Danius, fue preguntada si la Academia Sueca “has widened the horizon of the Nobel Prize” al otorgarle el premio a un cantante antes que a un escritor. Danius replica que si uno vuelve la vista hacia atrás hasta Homero y Sappho ellos: “wrote poetic texts that were meant to be listened to. They were meant to be performed, often together with instruments, and it is the same way with Bob Dylan [...]. He can be read, and he should be read” (NobelPrize.org, 2016). Estas líneas históricas sobre la poesía de la Edad Antigua, son interesantes porque crean una relación nítida entre poesía y canción a la vez que abren camino para que se lean las letras de canciones como lírica. La poesía épica de la Edad Antigua, como la *Ilíada* y la *Odisea* atribuidas a Homero, fueron cantadas por los aedos griegos. Inherente a la forma de la poesía, existe ya una cierta musicalidad y ritmo tanto para la estética como para facilitar la memorización de las letras y su historia. En el capítulo 6, sobre las *Décimas* de Parra, entraremos en las tradiciones medievales que tienen algunas de las poesías de Parra.

<sup>22</sup> La justificación que Miranda Herrera hace en su libro *La poesía de Violeta Parra* (2013) se puede leer en la página 26 de dicho libro.

En esta tesis analizaremos por lo tanto las canciones de Violeta Parra como textos poéticos tanto por su forma y estilo, como por su tradición y temática. Vale la pena destacar unas observaciones del crítico Ignacio Valente<sup>23</sup>, quien fue uno de los primeros en tratar las letras de las canciones de Parra como poesía en 1977 y las colocó dentro de un marco literario. Valente no aplaude cualquier tipo de canción popular, sin embargo, otorga un valor específico a las canciones de Parra ante otras expresiones populares:

Siempre me ha sorprendido la estupidez de las letras de las canciones que uno suele oír. Y canten penas de amor exaltan la naturaleza, ya aborden una tragedia íntima, suelen ser increíblemente vulgares y necias, por lo menos cuando se les quita la música y se las lee como textos líricos. Y no es una excepción la que suele pasar por la música folclórica chilena, esa que cantan con voz impostada cantores disfrazados de huasos, repitiendo la eterna historia de sauce, del estero, de las faenas campestres vistas con ojo de ciudad: exotismo de utilería, producto superficial de exportación. El folclore al que se adscribe Violeta Parra es otro, más subterráneo y profundo, más ligado a las verdaderas raíces del pueblo, más auténtico y, por supuesto, más arraigado a ese fenómeno cultural maravilloso que es la auténtica poesía popular, simple, ingeniosa, mágica, heredera de tradiciones antiquísimas que se remontan, según algunos, nada menos que a la poesía de los trovadores provenzales de hace tantos siglos (Valente, 1977).

En su crítica a la producción de música folclórica chilena, señala que los clichés que suelen ser expresados en las canciones populares derivan en que las letras tiendan a juzgarse como carentes de valor literario, pero sí portadoras de un valor turístico de exportación superficial. Además, menciona que las canciones de este carácter carecen de valor artístico si uno les quita la melodía, y asegura que las de Parra tienen valor literario sin la melodía, es más “la música le otorga otro nivel literario” (Valente, 1977). Define los textos de Parra como profundos y auténticos, y nombra recursos literarios concretos utilizados por la artista como la simplicidad casi infantil de sus imágenes, las letras carentes de retórica y procedimientos formales estudiados, la herencia tradicional y la propia incorrección del decir popular que rompe con la sintaxis y morfología ortodoxas (Valente, 1977).

## **2.5 Imaginología: estereotipos como técnica literaria**

En las obras de Gabriela Mistral y Violeta Parra son frecuentes los estereotipos. A la luz de la teoría decolonial feminista presentada en el capítulo 1, sabemos que existen varios estereotipos sobre la mujer y sobre todo sobre la mujer “subalterna otra”. La función (literaria e ideológica) de estereotipos puede ser analizada desde diferentes teorías. Optamos por utilizar como técnica

---

<sup>23</sup> Valente Ignacio es el seudónimo del sacerdote José Miguel Ibáñez, que, además de ser teólogo, es uno de los críticos literarios más poderosos del Chile, que pertenece a un círculo conservador literario y al ultraconservador movimiento católico del Opus Dei (Herrero A., 2017, p. 156). O sea, es un crítico que a priori no apoyaría el trabajo polémico, crítico y vanguardista de Violeta Parra.

de análisis literaria la imaginología<sup>24</sup>, porque de cierto modo está relacionada con la teoría decolonial y la teoría feminista, ya que estudia la creación (imaginada) de “los otros”. Beller y Leerssen explican que la imaginología estudia “our mental images of the Other and ourselves” (2007, p. xiiv) y retoman el concepto de Lippmann de *Public opinión* (1922), donde se utiliza “pictures in our heads” para describir un estereotipo (p. 429). Durante el contacto entre culturas, la cultura desconocida ha sido “‘Othered’ as an oddity, an anomaly, a singularity” en una noción etnocéntrica donde se analiza el mundo según sus propios parámetros de la realidad (Beller y Leerssen, 2007, p. 17). Los autores explican que históricamente:

there has been a tendency to fixate one’s estimate of foreigners [...] in terms of a limited number of foregrounded attributes, while reciprocally reserving for oneself or for one’s own group the contrary (usually superior) characteristics (Beller y Leerssen, 2007, p. 429).

Es entonces interesante unir la imaginología con los conceptos decoloniales feministas de otredad y subalternidad, ya que las tres teorías estudian las creaciones (mentales) de “el otro” y su minusvalorización.

La formación de estereotipos es un proceso mental y cognitivo, no obstante, dichos procesos se manifiestan literariamente y, por tanto, llegan a ser representaciones textuales (Beller y Leerssen, 2007, p. 429, nuestra traducción). Beller y Leerssen insisten en que la imaginología no es parte de la sociología, ya que “it aims to understand a discourse rather than a society” (Beller y Leerssen, 2007, p. xiiv). Empero, Melhuus y Stølen recalcan en *Machos, Mistresses, Madonnas. Contesting the Power of Latin American Gender Imagery* (1996) que:

imagery can be seen to balance precariously between the imaginary and the naturalization – or essentialization – of the meaning of the imagined. It is the very fixation of an image as “natural” which lends it its power (Melhus & Stølen, 1996, p. 1).

Es decir, el estereotipo ejerce poder cuando aceptamos como naturales lo que son imágenes estereotipadas. Destacamos a Gretchen T. Legler que desde una perspectiva de la crítica literaria ecofeminista propone que “unmasking the metaphorical, conceptual links between gender, race, class, and representations of nature in literature is an important part of forming a more viable environmental ethic” (Legler, 1997, p. 228). Creemos que podemos desafiar este tipo de estereotipos si los desciframos. Primero hay que descifrar qué estereotipos existen y la literatura es útil en dicha tarea, puesto que en ella suelen oponerse dichas imágenes arquetípicas en tanto

---

<sup>24</sup> En inglés se utiliza el término “imagology”. Nosotros utilizamos “imaginalogía”, así como Nelson González-Ortega propone en su traducción al español (González-Ortega, 2006, p. 178).

su capacidad de crear voces y figuras literarias que de una u otra manera desafían los estereotipos.

El estereotipo de la representación de la mujer que resulta más interesante para los temas tratados en nuestra tesis es el que tiene que ver con la asociación de la mujer a la tierra (y viceversa: clasificar la tierra como femenina y materna). En esta comparación recíproca se le atribuye cualidades maternas a la tierra, y cualidades terrestres a la mujer. Así surge una especie de misticismo alrededor de la fertilidad y el ser de la mujer. En el capítulo 4 “La tierra y la mujer” indagamos en la producción histórica de este estereotipo, para luego analizar cómo se manifiesta poéticamente en los textos elegidos para luego discutirlo en un enfoque decolonial feminista. En el capítulo 6 “La ciudad y el cuerpo femenino” discutiremos esta analogía con la propuesta de entender el cuerpo como el primer territorio. El título de la tesis, la consigna de feministas latinoamericanas juega con este estereotipo “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista”, lo que implica que las mujeres tienen una cualidad territorial. Utilizamos la imaginología para descifrar las representaciones literarias que crean analogías entre tierra y mujer a través de recursos literarios como las diferentes voces poéticas, figuras literarias<sup>25</sup> y los modos y tiempos verbales. La obra tanto de Mistral como de Parra abunda en figuras literarias. Resaltamos sobre todo el uso de *antropomorfismos*, *metáforas*, *analogías*, *símiles* y *onomatopeyas* que, de una u otra manera, crean semejanzas, cercanías o pertenencias entre la tierra y la figura femenina. Utilizamos el concepto *antropomorfismo* incluyendo también la *personificación* y la *prosopopeya*. Estas y otras figuras literarias serán presentadas en los capítulos analíticos. También develamos otros estereotipos sobre la mujer que emergen en los textos, como su pasividad, su ausencia, su emocionalidad y la representación de la mujer abandonada, la mujer víctima y la mujer loca. Algunos de los textos describen y reproducen los estereotipos mientras que otros los critican y desafían.

En todos los textos que utilizamos aparece claramente un yo poético, y en la mayoría de ellos esta voz poética es explícitamente femenina. Indagamos en el uso del yo poético femenino como recurso técnico-ideológico para resaltar la experiencia personal de la mujer y la transformación de lo personal en político. Argumentaremos que los yo poéticos que aparecen representan mujeres “subalternas otras” que describen, critican o desafían estructuras decoloniales y/o patriarcales. También analizamos el uso de la *polifonía* de voces poéticas para examinar la voz del “otro subalterno”.

---

<sup>25</sup> Las figuras literarias son difíciles de definir y más bien haremos una descripción de cómo las entendemos con ayuda del *Diccionario de retórica y poética* (1995) de Helena Beristáin y *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) de Jakob Lothe, Christian Refsum of Unni Solberg. Esto lo haremos en los capítulos analíticos 3, 4, 5 y 6.

## 2.6 Conclusiones preliminares

En este capítulo tratamos de mostrar cómo Gabriela Mistral y Violeta Parra mantuvieron la “cuerdecilla de la voz” unida con su tierra y su condición de ser mujer mestiza, pobre, campesina. Presentamos los momentos cumbre de la obra y vida de las dos escritoras chilenas, y cómo ellas, en tanto que mujeres “otras” participaron como activistas de los debates públicos de la época además de con su labor artística, entrevistas y publicaciones. Así aportaron historias de mujeres “otras” que desafiaban las voces masculinas y las voces femeninas burguesas. Las dos fueron mujeres que iban a contracorriente y desafiaban estructuras coloniales y patriarcales, pero de maneras diferentes. Sin embargo, vemos que aportan voces diferentes dentro del debate feminista ya que podemos dilucidar por sus testimonios que Mistral se encontraba cercana al feminismo de la diferencia, mientras que Parra se aproximó más al feminismo de la igualdad, aunque somos conscientes que esta dicotomía feminista puede ser simplificadora y sólo sirve para categorizar (Montecino, 2017, p. 11).

En este capítulo, también hacemos énfasis en la posibilidad de estudiar canciones como textos poéticos utilizando las justificaciones de Paula Miranda Herrera e Ignacio Valente. Por último, seleccionamos la imaginología como nuestra técnica literaria para descifrar cómo estereotipos sobre la mujer se manifiestan en los textos poéticos. Vemos que la imaginología nos puede ayudar a descifrar qué estereotipos se esconden en la literatura bajo figuras literarias que por ejemplo crean analogías, metáforas y antropomorfismos entre las representaciones de la tierra y la mujer. La imaginología nos sirve para analizar qué efectos estos estereotipos pueden llegar a tener en las relaciones de poder en la sociedad.

### 3 LA TIERRA Y LA LUCHA

#### COLONIALISMO, COLONIALIDAD, OTREDAD, SUBALTERNIDAD, PATRIARCADO

*Nuestro pueblo estructura toda su cultura, toda su identidad, toda su filosofía a partir del vínculo con la tierra, con el territorio. Tenemos una forma de habitar el mundo que nos diferencia de la cultura dominante, que es una forma de reciprocidad y respeto entre los pueblos y la naturaleza.*  
Moira Millán

#### 3.1 Introducción: la lucha por la tierra

En este capítulo comenzaremos con el análisis literario de los textos poéticos y abordaremos conceptos de la teoría decolonial y teoría decolonial feminista. Vincularemos el análisis literario de la canción “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra con la lucha por la tierra en Chile. Esta canción es un punto de partida ilustrativo para entrar en el contexto histórico y cultural que conecta la resistencia del pueblo originario, en la canción representado por el pueblo mapuche, con la tierra (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15). Utilizamos el texto de la canción para explicar cómo en Chile el colonialismo se ha transformado en la colonialidad, y cómo el pueblo originario se ha vuelto “el otro subalterno” en el colonialismo y en la colonialidad siguiendo a Eduardo Restrepo y Axel Rojas (Restrepo & Rojas, 2010, p. 16). Empezamos con una presentación de los conceptos *colonialismo*, *colonialidad*,<sup>26</sup> *otredad* y *subalternidad* e identificaremos las diferentes voces poéticas (la polifonía poética) para acercarnos a en el discurso sobre el “otro” que la canción presenta. Sin embargo, revelaremos que la voz de la mujer está ausente. Retomaremos la crítica de la intelectual y militante mapuche Moira Millán, que destaca la ausencia de la mujer en las historias indígenas desde un enfoque decolonial feminista, y presentaremos el entendimiento interseccionado desde la teoría decolonial y aportes feministas.

Al final de este capítulo, examinaremos el linaje intertextual que existe entre la canción “Arauco tiene una pena” y otros poemas chilenos como “La araucana”, “Elegía” “Cordillera” y “Canción quechua”. Nos enfocaremos en cómo los textos poéticos presentan la lucha por la tierra en relación a la cultura precolombina.

---

<sup>26</sup> En la teoría decolonial la colonialidad es entendida como parte indisoluble de la modernidad. Algunos teóricos lo expresan como una dicotomía *modernidad/colonialidad*, aquí utilizamos *colonialidad*

## **3.2 Distinción entre el colonialismo y la colonialidad**

En la teoría decolonial se distinguen los conceptos *colonialismo* y *colonialidad*. El colonialismo es entendido como el proceso y los aparatos de dominio político y militar que se utilizan para garantizar las fuentes primarias y la explotación de trabajo en favor al colonizador. Es una forma de dominación institucional, administrativa y política (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15). Los procesos de colonialismo tienen fecha de comienzo y conclusión. En América Latina, el colonialismo comenzó con la llegada de Cristóbal Colón en 1492 y concluyó, en la mayoría de los países, con las independencias nacionales de principio de siglo XIX (Restrepo & Rojas, 2010, p. 16).

La colonialidad, por otro lado, es un fenómeno histórico más complejo. La colonialidad se entiende como el resultado y el efecto del colonialismo. La colonialidad no desapareció en el siglo XIX con las independencias nacionales de las colonias americanas, sino que sigue operando dentro de un patrón de poder que todavía naturaliza las jerarquías territoriales, culturales, raciales y epistémicas que fueron establecidas durante el colonialismo de 1492 a 1810. La colonialidad todavía hoy mantiene relaciones de dominación en una escala mundial, donde los conocimientos, experiencias y costumbres de quienes fueron colonizados son inferiorizados (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15-16 y Grosfoguel, 2006, p. 26).

Es más, la teoría decolonial entiende la colonialidad como parte indisoluble de la modernidad. Los teóricos decoloniales Ramón Grosfoguel y Aníbal Quijano argumentan que la Revolución Industrial, que posibilitó la modernidad y la creación del mercado económico mundial, fue llevada a cabo con ayuda del colonialismo, en especial con las ganancias económicas proporcionadas por la esclavitud. Sin el colonialismo con su esclavismo y la extracción y venta de materias primas, la modernidad no hubiera sido posible (Grosfoguel, 2006, p. 27). Por esto, es posible argüir que la modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma moneda, o, mejor dicho, que la colonialidad es el lado oscuro de la modernidad (Restrepo & Rojas, 2006, p. 17). El hemisferio norte goza de los beneficios de la modernidad mientras que el hemisferio sur sufre las consecuencias de la colonialidad que todavía se manifiestan económica, social y culturalmente (Restrepo & Rojas, 2010, p. 17).

### **3.2.1 Otredad y subalternidad: la construcción del “otro” y su subalternización**

La idea de raza, y los conceptos de otredad y subalternidad, son fundamentales para la teoría decolonial y también en los análisis que hacemos con respecto a los textos literarios elegidos.

Con la noción de raza se creó una diferencia entre “nosotros” y “los otros”, y se ha establecido una jerarquía entre estos dos grupos (Quijano, 2000, p. 202-203).

Quijano problematiza la creación de la categoría “el otro”. En esta creación existe una relación de sujeto-objeto. El sujeto se autodefine a sí mismo como sujeto y como consecuencia define quien es diferente como “el otro”. Es el sujeto quien crea la noción de “nosotros” y “el otro”. La creación del “otro” es la otredad (Quijano, 1992, p. 14).

En la historia europea (frecuentemente presentada como la historia mundial) se define la colonización de América como un descubrimiento. En esta visión eurocéntrica es únicamente el europeo quien puede ser un sujeto racional y agente de la historia: El europeo “descubrió” el continente americano y “definió” a los que vivían ahí como “los otros” en comparación con sí mismo. En esta narrativa, el europeo niega la existencia del otro antes del contacto con el europeo y borra así la historia del “otro” (Quijano, 1992, p. 16). Según Quijano, lo primero que hicieron los conquistadores al llegar a América fue crear una:

supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder (Quijano, 2000, p. 201)

Los europeos legitimaron su propia dominación a partir de unas supuestas estructuras biológicas o según una construcción mental de una idea de raza que inferioriza los que son diferentes del “sujeto descubridor”. Raza e identidad fueron entonces establecidos como instrumentos de clasificación social, lo cual otorgaba legitimidad a las relaciones de dominación y a la distribución de trabajo impuesta por la conquista (Quijano, 2000, p. 202-203).

La definición del “otro” como inferior a sí mismo es la subalternidad: “El otro” es subalterno al sujeto racional europeo. Entendemos entonces que la otredad y la subalternidad en el colonialismo están nítidamente ligadas en sus procesos de dominación y legitimación, y que tanto la otredad como la subalternidad siguen manifestándose en la colonialidad existente hoy. Vemos que la otredad y la subalternidad de la teoría decolonial tienen aspectos en común con la imaginología, en tanto que se interesan por la construcción social de “el otro”. Empero, la imaginología estudia la creación mental del “otro” que se manifiesta en la literatura, mientras que la teoría decolonial problematiza las estructuras existentes en la sociedad que jerarquizan a personas verdaderas. Utilizaremos la imaginología para descifrar las representaciones literarias del “otro subalterno” y analizarlas en un marco decolonial.

En esta tesis utilizaremos tanto el término sujeto subalterno como “el otro subalterno” para referirnos a personas de grupos de “otros”. Incluimos en la noción del “otro subalterno” al pueblo indígena y la clase pobre y explotada. Con el término sujeto subalterno queremos resaltar la prevalencia de la subalternidad, y a la vez destacar que los subalternos también son sujetos agentes. Más adelante resaltaremos también a “la subalterna otra” al discutir la colonialidad en relación interseccionada con el patriarcado. Por ahora analizaremos la canción “Arauco tiene una pena” para examinar cómo el colonialismo, la colonialidad, la otredad y la subalternidad se expresan literalmente.

### 3.3 Arauco tiene una pena: inspiración mapuche y reivindicación política

“Arauco tiene una pena” es una canción de Violeta Parra que cuenta la historia de la llegada de los españoles a América desde la perspectiva de los mapuche<sup>27</sup> y conecta la lucha contemporánea del pueblo originario con la historia colonial de más de cinco siglos. La canción forma parte del período revolucionario de Parra y probablemente fue compuesta a partir de su estadía en el territorio mapuche Wallmapu<sup>28</sup> entre 1960 y 1963. Es la primera producción poética de Parra con elementos mapuche (Herrero, 2017, p. 364) y se conoce también bajo el título “¡Levántate, Huenchullán!”. Entendemos la canción como un aporte postmoderno con estilo vanguardista, que resalta lo autóctono y folklórico ante la modernidad y la industrialización con una voz polifónica que reclama justicia social.

“Arauco tiene una pena” es una elegía.<sup>29</sup> Su forma poética articula un lamento tradicional, su tema es nostálgico y discursivo, y el estilo es popular. Tiene un yo poético que en un monólogo retrospectivo dicta el destino trágico de un pueblo entero: “son injusticias de siglos / que no puedo callar” (ATP:1). La canción contiene ocho estrofas<sup>30</sup> de siete versos. En cada estrofa se articula la dualidad entre los primeros seis versos del “calvario inevitable” de la historia mapuche, que obtiene respuesta anafóricamente<sup>31</sup> en el último verso mediante

---

<sup>27</sup> Como hacen Paula Miranda, Elisa Loncon y Alison Ramay en su libro *Violeta Parra en el Wallmapu* (2017), hemos decidido omitir la pluralización de las palabras mapuche con la “s” de la gramática castellana. Queremos respetar las recomendaciones de los defensores de la lengua mapuzungun donde no se utiliza la pluralización de los sustantivos, sino que, cuando es necesario, se utiliza un numeral, se pluraliza el adjetivo o se agrega el colectivizador “pu”.

<sup>28</sup> Wallmapu es el territorio mapuche que abarca el sur de Chile y Argentina. Parra estuvo en Wallmapu para recopilar canciones de mujeres mapuche (Herrero, 2017, p. 38).

<sup>29</sup> Las características de la elegía las tenemos de Janss y Refsum: *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* (2003), p. 169.

<sup>30</sup> La canción originaria tiene siete estrofas. En una segunda versión de *El folklore y la pasión* de 1994 se agregó otra estrofa más. Nosotros nos centraremos en la versión de 1994.

<sup>31</sup> La anáfora es una figura literaria que repite una o varias palabras al comienzo de un verso (Janss & Refsum, 2010, p. 102, nuestra traducción).

apóstrofes<sup>32</sup> apelativos. Los apóstrofes dicen: “¡Levántate [...]!” seguido del nombre de diferentes *longko* (jefes de la comunidad mapuche) que han sido importantes en la resistencia mapuche (Miranda Herrera, 2013, p. 221). La estructura es elegíacamente antitética, ya que enfatiza los contrastes entre el lamento y la rabia mapuche mediante la ruptura métrica del último verso de cada estrofa. También crea una dicotomía entre el conquistador y el conquistado, donde la simpatía del yo poético se halla con el conquistado.

El lenguaje de la canción es sencillo con modismos populares de la zona. El yo poético quiere contar una historia que el pueblo entienda y utiliza, por ejemplo, la palabra mapuche *huescufe* que significa ladrón para referirse al conquistador. Tiene ritmo de una refalosa chicoteada (Miranda Herrera, 2017, p. 73) y en la canción los ritmos son destacados con el son del *kultrún*, el tambor mapuche que expresa simbología espiritual. La canción parece rogativa en su ritmo por la voz dolorida y gemidora de Parra, lo cual se refuerza estilísticamente con las repeticiones de los apóstrofes apelativos y el son del *kultrún*. Figueroa, Silva y Vargas destacan que mediante el canto “el indio se mece a sí mismo, entona su gesta y comulga místicamente con el cosmos” (Figuera, Silva & Vargas, 2000, p.73). Nos atrevemos, por ende, a clasificar “Arauco tiene una pena” como un intento de *nguillatún*, canción mapuche utilizada en ceremonias, cuya función es fortalecer al pueblo, agradecer y conectarse con el mundo espiritual.

### 3.3.1 Del colonialismo a la colonialidad: la dominación durante 500 años

La canción “Arauco tiene una pena” señala cómo el colonialismo durante 500 años se ha ido transformando en la colonialidad. El texto destaca el comienzo del colonialismo en Chile al indicar el momento en que los españoles llegaron a América: “Un día llega de lejos / *huescufe* conquistador” (ATP:2). Como vimos, el colonialismo es el proceso y los aparatos de dominio tanto militar como administrativo de los conquistadores sobre los conquistados y tiene una fecha de comienzo (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15). La canción indica el comienzo de este proceso a la vez que hace un ligamen con nuestro presente: “Del año mil cuatrocientos / que el indio afligido está” (ATP:5). Se entiende que el mapuche siente aflicción desde la llegada de los españoles hasta la contemporaneidad. La pesadumbre es llevada por generaciones. Para el pueblo mapuche, la independencia nacional administrativa de 1810 no significó el fin de la dominación. Sólo implicó un cambio de conquistador:

---

<sup>32</sup> El apóstrofe es una figura literaria que interpela en segunda persona a personas muertas u otros entes abstractos como si estuvieran vivos (Janss & Refsum, 2010, p. 102, nuestra traducción).

ya no son los españoles  
los que les hacen llorar  
hoy son los propios chilenos  
los que les quitan su pan  
¡levántate, Pailahuán! (ATP:7)

Aunque el colonialismo como proceso administrativo y militar terminó con la Independencia de Chile (1819-1810), la colonialidad ha seguido hasta el presente como proceso socio-histórico. Los últimos versos del citado poema indican cómo la colonialidad ha entrado como parte sistemática de las estructuras y de las mentes chilenas.<sup>33</sup> Ya no es el colonialismo impuesto por los españoles que hacen que Arauco tenga pena. Ahora, es la colonialidad ejecutada por los chilenos republicanos que naturaliza y legitima las jerarquías raciales, territoriales, culturales y epistémicas la que inferiorizan e invisibilizan a los pueblos originarios dentro de la reproducción de las relaciones de dominación. Esta inferiorización es lo que resulta en la subalternidad de “el otro” (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15-16). En la canción de Parra el mapuche es “el otro subalterno”.

### **3.3.2 La polifonía de voces poéticas: “el otro” como sujeto agente protagonista**

La canción “Arauco tiene una pena” contiene una polifonía<sup>34</sup> de voces poéticas que aparecen con papeles históricos y literarios. El abanico de voces da un estilo realista a la canción que con varias voces trata de esbozar una imagen verosímil de la realidad (Rodríguez, 2004, p. 432). Hemos agrupado las voces poéticas del “Arauco tiene una pena” en la tabla siguiente para analizar su función literario-ideológica y su papel socio-histórico.

---

<sup>33</sup>La *colonialidad de ser* es otro concepto de la teoría decolonial que estudia cómo la subordinación se naturaliza en las mentes de los sujetos subalternos y hace que “el otro” se inferiorice a sí mismo.

<sup>34</sup> La polifonía es un concepto del filósofo ruso Mijaíl Bajtín del libro *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1965). Mediante la literatura de Dostoevsky, Bajtín analiza las diferentes voces que emergen con perspectivas diversas en un texto. Bajtín utiliza el concepto musical polifonía para explicar el concepto literario (Lothe, Refsum, Solberg, 2007, p. 173, nuestra traducción), y define a la polifonía como “todas las voces dialógicas que aparecen en una novela” (Bajtín, 1982, p. 304). Nosotros aplicamos el concepto también a la lírica.

## Las voces poéticas de “Arauco tiene una pena”

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>
<b>Voz poética</b>	<b>Persona gramatical</b>	<b>Elementos literario-ideológicos</b>	<b>Papel socio-histórico</b>	<b>Ejemplo del texto</b>
<b>Voz 1</b>	1ª persona singular	Yo poético observador	Testigo observador	“Arauco tiene una pena / que no la <b>puedo</b> callar” (ATP:1)
<b>Voz 2</b>	3ª persona singular	“El otro” protagonista	Representante del pueblo mapuche	“No sabe <b>el indio</b> qué hacer” (ATP:3)  “al <b>mapuche</b> le clavan el centro del corazón” (ATP:8)
<b>Voz 3</b>	2ª persona singular	“El otro” apóstrofe	Longko/ jefe mapuche	“ <b>¡Levántate, Huenchullán!</b> ” (ATP:1)
<b>Voz 4</b>	3ª persona singular	Antropomorfismo	La tierra (con sus materias primas)	“ <b>Arauco</b> tiene una pena” (ATP:1)
<b>Voz 5</b>	3ª persona singular y plural	Antagonista al mapuche (voz 2 y 3)	Conquistador	“Un día llega de lejos / <i>huescufo</i> <b>conquistador</b> ” (ATP:2)  “Le <b>van</b> a quitar su tierra” (ATP:3)
<b>Voz 6</b>	3ª persona singular y plural	Antagonista al yo poético (voz 1)	Masa ignorante	“Son injusticias de siglos que <b>todos</b> ven aplicar / <b>nadie</b> le ha puesto remedio” (ATP:1)
<b>Voz 7</b>		La mujer “otra”	Ausente	

Esta tabla sistematiza las voces que aparecen en la canción “Arauco tiene una pena”. La numeración de las voces está en la columna A. En la columna B hemos marcado la persona gramatical. La columna C presenta qué elemento literario-ideológico representa la voz y la columna D indica el papel socio-histórico. Finalmente, en la columna E presentamos ejemplos de uso de dicha categoría de voz en la canción. Las partes marcadas en negrilla son destacadas por nosotros para mostrar la apariencia de la voz actual que corresponde con la numeración en la columna A.

En el análisis que sigue, enfatizaremos el papel que desempeñan sobre todo las dos voces del pueblo mapuche (voz 2 y 3) y la voz de la tierra (voz 4). La voz de los conquistadores (voz 5) funciona antitéticamente en oposición a los mapuche, y crea la dicotomía elegíaca entre conquistador y conquistado; entre nosotros y “los otros”. Se destaca también la voz del yo poético (voz 1) que se opone a la masa ignorante (voz 6). La mujer “otra” (voz 7) no tiene voz y está por ende ausente en la canción y literariamente borrada de la historia. Eleni Stagkouraki (2019, p. 9) argumenta que Parra empodera a los subalternos en sus textos, y resalta cómo los versos de Parra son un espacio de enunciación múltiple a través del uso de la polifonía:

Violeta Parra tematizó en sus versos la subalternización y el empoderamiento, tanto los propios como los ajenos (de los campesinos, mineros, trabajadores, pobres), siendo consciente de que sus propios versos eran un medio poderoso de resistencia y empoderamiento. Sus versos llevan las características de una poética sociológica como la entendieron Bajtún y –más tarde– Kristeva (MORRIS, 1994: 23) es decir de una poesía con un carácter social e ideológico, sobre todo si tenemos en cuenta consideraciones según las cuales la poesía se define como el territorio lírico de enunciados en lucha y polifonía (Stagkouraki, 2019, p. 9, citas del original).

Se verifica que en esta canción existe la misma tendencia realista que en la mayoría de textos de Parra. Por medio de diferentes voces poéticas, el yo poético omnipresente aparece como portavoz predilecto apoyando y contradiciendo la realidad que varía según los ojos que ven (Rodríguez, 2004, p. 432).

### 3.3.3 El subalterno sí puede hablar<sup>35</sup>

La historia de la conquista de América suele contarse desde la perspectiva de los conquistadores. En cambio, la canción de Parra narra la historia desde la perspectiva de un pueblo originario que experimenta lo que significa ser conquistado. Es decir, son “los otros”, los conquistados, quienes desempeñan el papel de protagonistas:<sup>36</sup> “Un día llega de lejos / *huescufo* conquistador” (ATP:2). Al expresar que “llega de lejos”, se opone a la noción eurocéntrica según la que Europa es el centro del mundo. Para el mapuche, el territorio de Wallmapu es el centro y los que vienen de afuera son “los otros”. En esta elegía, los mapuche son los sujetos agentes y los conquistadores son “los otros”.

En la canción, aparecen diferenciadas dos voces pertenecientes al pueblo mapuche. La primera es la del protagonista de la elegía (voz 2). Esta voz emerge por medio de la observación

---

<sup>35</sup> El libro de Gayatri Spiva “Can the subaltern speak?” (1988) argumenta que el subalterno es privado de representación mimética y política de sí mismo.

<sup>36</sup> El tema de “el otro” como estrategia literaria de resistencia está presentado detalladamente en el capítulo “La construcción de estereotipos de “el otro occidental” como estrategia de resistencia literaria contra la hegemonía cultural de Occidente: Asturias, Castellanos, Arguedas y García Márquez” (2006) de Nelson González Ortega, p. 179-188.

del yo poético y aparece en tercera persona singular: “no sabe **el indio** qué hacer” (ATP:3, nuestro énfasis). Es la voz del indio que crea acción y desarrollo en la narración, narrando los hechos históricos por los cuales ha pasado el indio mapuche en el transcurso de los últimos cinco siglos.

La otra voz del pueblo mapuche es el llamado anafórico que el yo poético hace a diferentes *longko* ya fallecidos (voz 3) en cada último verso de la estrofa. Los *longko* desempeñan un papel importante en la cosmovisión mapuche. Tienen cargos militares y religiosos. El llamado a que se levanten es expresado como una respuesta antitética a las injusticias contra el pueblo: “el indio se cae muerto / y el afuerino de pie / ¡Levántate, Manquilef!” (ATP:3). Mediante apóstrofes literarios, el yo poético se refiere directamente a ellos con un imperativo en segunda persona singular: “¡Levántate [...]!” seguido de sus nombres. Funciona como un acto rogativo donde se exige que se levanten de sus tumbas y que se sumen a la lucha contemporánea indígena para continuar la resistencia contra la exterminación de su cultura y contra la injusticia colonial (González, 1993 p. 103).

Hay una diferencia marcada entre estas dos voces. El indio protagonista (voz 2) tiene un papel pasivo casi decadente y funciona como un símbolo ficticio de todo el pueblo mapuche durante cinco siglos. En comparación, los *longko* (voz 3) son personajes históricos reales representados por sus propios nombres.<sup>37</sup> Simbolizan la fuerza, espiritualidad y esperanza de todo el pueblo.

Mientras que Miranda Herrera argumenta que la canción es una muestra de la derrota de los mapuche cuyo pueblo y tierra se están muriendo (Herrera, 2011, p. 222), nosotros nos posicionamos junto a Rubí Carreño quien arguye que el hecho de llamar a los antepasados *longko* a levantarse significa que la lucha sigue (Carreño, 2013, p. 203). La dualidad en la canción “Arauco tiene una pena” entre la voz decadente del mapuche (voz 2) y la voz activa del mapuche (voz 3) ayuda a entender la crueldad sistemática ejecutada por los conquistadores contra los mapuche, a la vez que empodera su resistencia histórica que prosigue hasta hoy.

---

<sup>37</sup> Entre los *longko* se llama a Quilapán y Caupolicán que fueron asesinados de maneras crueles por los españoles. Huenchullán era vinculado al importante toqui (líder de guerra) Alejandro de Vivar que era mestizo y combatió con los mapuche contra los españoles. Los dos fueron conocidos por su enorme capacidad para el espionaje y el sabotaje. Quilapán y Manquilef, además de tener nombres de longko, son contemporáneas de Violeta Parra. Los conoció en su trabajo de recopilación y son descendientes de líderes mapuche (Miranda Herrera, 2017, p. 73). Esta mezcla entre el llamado de personajes históricos y contemporáneos borra la noción del tiempo y confunde la noción de realidad/ficción. Todos los *longko* llamados son: Huenchullán, Curimón, Manquilef, Lautaro, Galvarino, Callfull, Callupán, Pailahuán, Caupolicán

### 3.3.4 La lucha por la tierra y la reciprocidad

“Arauco” es la primera palabra que aparece en la elegía: “Arauco tiene una pena” (ATP:1). La frase funciona como título de la canción y da el trasfondo de la narración: Lo que se va a contar tiene que ver con que Arauco está penando. Entendemos a Arauco como una representación de la tierra (voz 4). Arauco simboliza a la Araucanía (el lugar donde viven los mapuche y donde crecen los árboles araucarias en el sur de Chile y Argentina). Mediante el antropomorfismo “Arauco tiene una pena” le atribuye la cualidad humana de sentir a la tierra: La tierra está penando.<sup>38</sup> El verso siguiente indica que la pena es debida a las injusticias que han pasado desde que llegaron los conquistadores. La conquista de América Latina no sólo significó un dominio sistemático sobre los pueblos indígenas (y los esclavos africanos), también dio origen a la explotación sistemática de materias primas del continente, desde metales provenientes de las minas hasta productos alimentarios llegados desde las grandes plantaciones. La tierra no puede hablar ni protestar contra lo que pasa con ella. Al personificarla se crea una necesidad emocional de cuidarla.<sup>39</sup>

La tercera estrofa de “Arauco tiene una pena” conecta la tierra con el indígena: “le van a quitar su tierra / la tiene que defender” (ATP:3). Crea un entendimiento maternal entre el indígena y la tierra. El mapuche no quiere poseer la tierra, la quiere defender, lo cual representa una relación recíproca entre el mapuche y la tierra. En cambio, los conquistadores vienen: “buscando montañas de oro / que el indio nunca buscó (ATP:2)”. Los conquistadores quieren extraer materias primas para enriquecerse. Como consecuencia, los mapuche luchan por la tierra. La tierra es simbióticamente parte de la identidad mapuche y es inherente a su cultura.

Mistral describe en “Conversando sobre la tierra” (1931) cómo la tierra latinoamericana se pierde en manos del extranjero “sea norteamericano o inglés” (Mistral, 1999, p. 71). Argumenta que es paradójico que la masa campesina se esté volviendo un pueblo sin tierra. Dice que: “La tierra es el sostén de todas las cosas [...]. Las cosas visibles e invisibles descansan sobre ella, desde la más pesada, como el metal vulgar que es el hierro, hasta la fina como la canción regional” (Mistral, 1999, p. 72). Hablando sobre la tierra proclamó:

Donde ella está delante de nosotros extendida y generosa, nos excita y nos empuja, y la vamos poblando de las plantas que le faltan, de las bestias serviciales, de los pueblos, y, al final, de las culturas. Mientras la tierra es nuestra, existen todas las posibilidades, porque la creación tiene donde asentar los pies (Mistral, 1991, p. 73).

---

<sup>38</sup> Podemos también entender a Arauco mediante la figura literaria sinécdoque. Con mencionar *pars pro toto*, Arauco puede significar el pueblo que habita la zona de la Araucanía, creando pertenencia e identidad entre el pueblo y la tierra.

<sup>39</sup> En textos ecofeministas los antropomorfismos son usados con frecuencia para otorgarle voz a la tierra para que así ella pueda expresar sus sentimientos.

Mistral destaca que desde la tierra surgen los soportes físicos y materiales como la comida, la vivienda y la industria, pero también las culturas específicas de cada pueblo. Mistral dice sobre la relación entre el ser humano y la tierra que: “El alma pide el cuerpo para manifestarse y el cuerpo necesita de la tierra para que ella le sea una especie de cuerpo mayor que la exprese a su vez” (Mistral, 1991, p. 73). Por eso argumenta que lo más horrible que le puede pasar a un pueblo es el enajenamiento de su tierra. Esa misma idea es la que Violeta Parra articula en “Arauco tiene una pena”. El pueblo indígena campesino lucha para cuidar y mantener la tierra y para poder seguir como pueblo originario.

Parra hizo una última versión musical de “Arauco tiene una pena” (incluida en el disco *El folklore y la pasión* póstumamente publicado en 1994). Agregó una estrofa que radicalmente refuerza la actualidad de las problemáticas ambientales que afectan la tierra y a los pueblos que viven en simbiosis con ella:

Ya no florece el mañío  
ya no da fruto el piñón  
se va a secar la Araucaria  
ya no perfuma el cedrón (ATP:8).

El mañío, el piñón y el cedrón son plantas importantes para el mapuche. El mañío (palabra de origen mapuzungun) es un árbol que ha crecido en abundancia en la Araucanía, pero que ahora está en peligro de extinción por el uso excesivo de su madera en la producción de muebles (Lignum, 2014). El piñón es un árbol que da frutos comestibles y el cedrón es considerado por los mapuche una planta medicinal. El maltrato y la devastación de la tierra que conlleva la explotación forestal es ya un hecho probado. La relación recíproca que antes había entre mapuche y tierra se ha interrumpido, y solamente resta una única relación de extracción, entre el humano y la tierra: una relación destructiva. La razón que da la canción de la sequía de la Araucaria es: “porque al mapuche le clavan / el centro del corazón / ¡Levántate, Curimón!” (ATP:8). O sea, el yo poético habla de la causalidad directa entre la matanza del mapuche y la matanza de la naturaleza, por lo que exhorta al pueblo mapuche a levantarse contra dicha matanza.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Según Miranda Herrera, en sus clases de poesía chilena en la Universidad de Chile donde las canciones de Parra son currículo obligatorio, “Arauco tiene una pena” es la canción más atractiva entre sus estudiantes por su lamentable actualidad (Miranda Herrera, 2013, p. 222). Los mapuche siguen hoy luchando en Chile por el derecho de mantener sus territorios. El día antes de que llegáramos a Chile para hacer nuestro trabajo de campo, el joven líder mapuche Camilo Catrillanca (24) fue asesinado por los carabineros chilenos en una operación militar criticada internacionalmente. Los mapuche movilizaron para protestar en contra del asesinato todos los días que perduró nuestro trabajo de campo en noviembre y diciembre de 2018. La canción “Arauco tiene una pena” se escuchó por todas partes y la redacción chilena de *Le monde diplomatique* dedicó una página entera

### 3.3.5 El testigo de la injusticia: que la injusticia no me sea indiferente<sup>41</sup>

La canción “Arauco tiene una pena” articula un yo poético observador (voz 1) típico de la elegía. Lleva la palabra retrospectivamente contando la historia trágica del pueblo mapuche. No obstante, el yo poético parece ser un observador que no pertenece al pueblo mapuche, sino que desde afuera se solidariza con ellos. El relato histórico-poético se extiende en un lapso de 500 años; mientras que el yo poético se sitúa en la actualidad. Aparece solamente una vez en la primera estrofa: “Arauco tiene una pena / que no la **puedo** callar (APT:1, nuestro énfasis)”. El yo inherente al “puedo” emerge como un testigo afectado emocionalmente por las injusticias. Mediante la perífrasis verbal negativa, la voz poética de Parra aclara que quiere contar la injusticia que para otros les es indiferente, situándose así en oposición a los que no reaccionan por tales injusticias.

El yo poético (voz 1) se opone a la masa ignorante (voz 6) que vive su vida ajena a los abusos del pueblo mapuche: “son injusticias de siglos / que **todos** ven aplicar:” (ATP:1, nuestro énfasis). El yo poético no se incluye en el sujeto de ver, se distancia de la multitud que se queda quieta y reclama que: “**nadie** le ha puesto remedio” (ATP:1, nuestro énfasis). El yo poético lo hace obvio: Todos saben que el pueblo mapuche sufre la herida colonial<sup>42</sup>, pero nadie hace nada. Al parecer, “todos” y “nadie” tienen significados opuestos, empero, los dos pronombres indefinidos refieren al mismo referente: la multitud que ve injusticia, pero que no reacciona.<sup>43</sup>

### 3.4 Un entendimiento interseccionado de la colonialidad y el patriarcado

Las teóricas decoloniales feministas Rita Laura Segato, Karina Bidaseca, Vanesa Laba, María Lugones y Breny Mendoza critican la postura de Aníbal Quijano que en su presentación del concepto colonialidad de género distingue la raza como lo primario en las relaciones de poder. Las feministas decoloniales replican que al anteponer el género a la sociedad y la historia se

---

a una contribución artística donde la pintora francesa Federica Matta dibujó todas las estrofas de “Arauco tiene una pena” con símbolos mapuche (Matta, 2018, p. 7).

<sup>41</sup> La canción “Sólo le pido a Dios” fue compuesta por León Gieco en 1978 y su versión más conocida fue interpretada por Mercedes Sosa. En “Sólo le pido a Dios” la síntesis del yo-poético es que la injusticia no le sea indiferente. Gabriela Mistral trata también el tema de la ignorancia, por ejemplo, en su ronda conocida como “Piececitos” de *Ternura*: “Piececitos de niño / azulosos de frío / ¡cómo os ven y no os cubren, / Dios mío!” (PC:1).

<sup>42</sup> La herida colonial es un concepto de la teoría decolonial de Walter Dignato y que según Restrepo y Rojas se refiere a la huella dejada por el dolor derivado de las experiencias vividas de los condenados de la tierra, de los damnés (Restrepo & Rojas, 2010, p. 168). Definen la herida colonial como “lugar de exterioridad constitutiva de la modernidad” (Restrepo & Rojas, 2010, p. 28).

<sup>43</sup> No es la única vez que Violeta Parra trata el tema de abrir los ojos ante las injusticias cometidas contra el pueblo originario. En “Según el favor del viento” dice: “Despierte, el hombre despierte / despierte por un momento / despierte toda la patria / antes que se abran los cielos” (SF:6) sobre las condiciones de trabajo que sufren los mapuche en Chiloé en el sur de Chile. Advierte que la naturaleza se va a vengar si los chilenos no abren los ojos ante las injusticias. En la advertencia de venganza se releva también una reciprocidad entre el mapuche y la naturaleza.

naturalizan los efectos de las relaciones de género. Ellas argumentan que la meta es liberarse de toda forma de dominación y critican con esto la carencia de énfasis en perspectivas de género en la teoría decolonial y a la vez la ausencia de análisis de género para mujeres “otras” en las teorías feministas occidentales (Bidaseca & Laba, 2016, p. 27).

Los feminismos decoloniales difieren de las teorías feministas occidentales en que no sólo afrontan el patriarcado, sino que afrontan la situación de la mujer indígena, mestiza, afro, campesina, inmigrante, trabajadora etc. con todas las relaciones de dominación que estas categorías implican. Analizan la situación de la mujer “subalterna otra” en un entendimiento interseccionado entre las condiciones de la colonialidad y el patriarcado.

Bidaseca y Laba preguntan: “¿Puede la mujer indígena hablar?” haciendo referencia al artículo “Can the Subaltern Speak?” (1988) de Gayatri Chakravorty Spivak. Así Bidaseca y Laba incluyen a la mujer indígena como representante femenina del “subalterno otro”. Concluyen que la mujer indígena no puede hablar, por ser privada de un locus de enunciación. Sus discursos no son válidos ni para los hombres “subalternos otros” ni para las mujeres occidentales. Las estructuras tanto de la colonialidad como del patriarcado han silenciado sus voces. Como argumentan Bidaseca y Laba: “Para Spivak es imposible recuperar la voz de la mujer cuando a ella no le ha sido concedida una posición-de-sujeto desde la cual hablar” (Bidaseca & Laba, 2016, p. 31). O sea, las mujeres “subalternas otras” tienen que ser sujetos agentes de su historia para poder definirla y tener un espacio de enunciación. Las feministas decoloniales incluyen el patriarcado en sus análisis de opresión decolonial.

Definimos el patriarcado junto con los aportes colectivos del libro *Pensando los feminismos en Bolivia* (2012). Ahí se ha unido el entendimiento del patriarcado siguiendo las feministas radicales Kate Millet y Shulamith Firestone. Kate Millet planteó que:

al analizar el carácter de la dominación ejercida por los hombres sobre las mujeres, resultaba evidente que la misma se erigía como un sistema de opresión que incluso trascendía la estratificación de clases y las formas de segregación racial. Así, el patriarcado se identifica como la estructura desde donde emana un tipo de política, la política sexual, que determina que el poder y la decisión, en ámbitos tan variados como la ciencia, las escuelas y universidades, el ejército, la iglesia y el mercado, se encuentren en manos masculinas (Crespo, 2012, p. 22).

Millet argumenta que la opresión de género es omnipresente en todas las relaciones y que el poder es ejercido por los hombres. Shulamith Firestone añade una base material en su análisis del patriarcado afirmando que dentro de la institución familiar y matrimonial la mujer con su cuerpo es destinada a un papel estereotípico que la oprime. Destaca “la dominación del cuerpo de las mujeres mediante la reproducción y la asignación de roles domésticos” (Crespo, 2012, p.

22) y agrega que la familia es “el principal espacio de reforzamiento de la opresión de las mujeres” (Crespo, 2012, p. 22). Entendemos entonces al patriarcado como un sistema de opresión que opera junto con la opresión de la colonialidad en la esfera pública y privada que tiene consecuencias para la mujer y su cuerpo. Es por esto que las feministas decoloniales destacan que hay que entender el patriarcado y la colonialidad de una manera interseccionada. La mujer “subalterna otra” para poder trascender no sólo se enfrenta a las expectativas del patriarcado, sino también a las de la colonialidad. Como afirma la poeta paraguaya Carmen Soler: “Son penas muy encimadas / el ser pobre y ser mujer”.

### **3.4.1 Las mujeres brillan por su ausencia en “Arauco tiene una pena”**

En el artículo “Mujer mapuche: Explotación colonial sobre el territorio corporal” (2011), la intelectual mapuche Moira Millán explica cómo en la historia de los mapuche son los hombres que tienen el papel de sujeto agente (Millán, 2011, p.127). Los hombres con sus virtudes masculinas de coraje y fuerza física son convertidos en héroes. Millán objeta que las mujeres mapuche también fueron heroínas como las guerreras y comandantes Guacalda, Fresia y Yaniqueo. Añade que en las historias heroicas se olvida la sabiduría comunitaria de las mujeres mapuche que conocían las acciones curativas de las plantas y los alimentos que otorgaba la tierra a los seres humanos (Millán, 2011, p.127). Reclama Millán:

Las mujeres mapuches debemos ser sujetos históricos del proceso de lucha y reivindicación de los derechos fundamentales de nuestro pueblo nación, pero también debemos gestionar y conseguir nuestros derechos al interior de nuestra sociedad ¿cuál será el rol que nos asignarán nuestros hombres colonizados en el proceso de organización y lucha? ¿Pelar papas y cortar cebollas? (Millán, 2011, p. 135).

A la luz de los aportes de Millán podemos resumir que la canción “Arauco tiene una pena” sigue cumpliendo con los estereotipos androcéntricos de que sólo los hombres son los sujetos agentes de la historia. Con ayuda de la imaginología desciframos la imagen estereotipada del hombre agente y activo. Todas las nueve personas mencionadas en la canción son hombres. Aunque la canción de Parra cambie la perspectiva y cree un espacio para que el pueblo mapuche cuente la historia desde su perspectiva, es una historia de los hombres mapuche, en la que los guerreros varones son destacados y las mujeres mapuche tanto las guerreras como las sabias brillan por su ausencia.

### 3.5 Intertextualidades<sup>44</sup> entre “Arauco tiene una pena” y otros poemas chilenos

“Arauco tiene una pena” dialoga con varios poemas del canon poético chileno. Empezamos por destacar el poema épico “La Araucana”, escrito por el que es considerado el primer poeta en tierra chilena; el español Alonso de Ercilla y Zúñiga cuyo poema ilustra la lucha de los indígenas contra los españoles. Ya en el siglo XX resaltamos “Cordillera” y “Canción quechua” de Mistral y “Elegía” de la antología *Canto General* (1959) de Pablo Neruda. *Canto General* narra poéticamente la historia latinoamericana y destacando las voces precolombinas articuladas en los antiguos cantos épicos. En “Elegía” el yo poético dicta el destino trágico de su pueblo por la conquista de los indígenas en manos de los europeos:

Por qué llegaron las llaves radiantes  
hasta las manos del bandido? Levántate  
materna Oello, descansa tu secreto  
en la fatiga larga de esta noche  
y echa en mis venas tu consejo (EL:2).

El poema utiliza un apóstrofe para convocar a Oello (la diosa de fertilidad y la esposa de Manco Cápac, el primer gobernante de la cultura inca) a levantarse para darle consuelo a su pueblo que sufre el despojo e imperialismo extranjero. El yo poético utiliza el mismo tipo de imperativo para dirigirse directamente a Oello: “Levántate materna Oello” (EL:2). Se manifiestan las semejanzas con la canción “Arauco tiene una pena” y se fortalece la integridad latinoamericana al mostrar que la temática de la tierra es parecida para pueblos originarios que habitan diferentes territorios. No obstante, hay una diferencia notable: Mientras que los llamados precolombinos de la canción de Parra son todos hombres; en “Elegía” se usa el adjetivo “materna” para acentuar que la representada poéticamente es una mujer ¿Cómo interpretamos esta diferencia? Tal vez la diferencia radica en puntos opuestos. El llamado a Oello es relacionado con el deseo de ser aconsejado maternalmente, mientras que el levantamiento a los *longko* implica, en sí mismo, una batalla. En el llamado a una mujer, se enfatiza su sabiduría materna, mientras que en el llamado a los *longko* hombres, significa una lucha física entre hombres.

El poema “Cordillera” de Mistral (*Tala*, 1938), tiene intertextualidades con “La Araucana”, “Elegía” y “Arauco tiene una pena”. En este poema se registra un tono épico mayor

---

<sup>44</sup> La intertextualidad es un: “Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados que se evocan consciente o inconscientemente, o que se citan, ya sea parcial o totalmente” (Beristáin, 1995, p. 263-264).

con tema indigenista y telúrico (Mora, 2019), el yo poético alaba la cordillera de los Andes como origen, lugar de encuentro y hogar para la diversidad de culturas indígenas:

¡Cordillera de los Andes,  
Madre yacente y Madre que anda,  
que de niños nos enloquece  
y hace morir cuando nos falta;  
que en los metales y el amianto  
nos aupaste las entrañas;  
hallazgo de los primogénitos,  
de Mama Oello y Manco Cápac,  
tremendo amor y alzado cuerno  
del hidromiel de la esperanza! (CO:1)<sup>45</sup>

Otra vez vemos el apóstrofe del yo poético, sin embargo, no se refiere realmente a un indígena histórico, sino simbólicamente a la cordillera de los Andes como si las montañas fueran un ente vivo. También se le atribuye, mediante una identificación antropomorfa, la cualidad materna a la cordillera: “Madre yacente y Madre que anda [...] Caminas, madre, sin rodillas” (LC:3). A lo largo de las 14 estrofas el yo poético esboza la imagen de la cordillera como la madre de todos los pueblos originarios que viven en ella, “desde mi Estrecho a Santa Marta” (LC:3) que se refiere a los puntos extremos de los Andes. La relación entre la cordillera y los pueblos originarios parece maternal y emerge una comunicación mística entre las montañas y los pueblos: “Silbaste el silbo subterráneo / a la gente color de ámbar” (LC:9) que parece un mensaje secreto de las fuerzas internas de la cordillera que causa tanto terremotos como erupciones volcánicas. Aparecen también héroes precolombinos representados con Oello<sup>46</sup> y Manco Cápac.

En el poema “Canción quechua” de *Ternura* (1924), que en su esencia es un texto oral de mujeres quechuas, (Mistral, 2010, p. 104) la voz poética conecta los nuevos tipos de cultivo de la tierra con el despojo de ella por los extranjeros europeos. Durante la estancia de Mistral en México se hizo más fuerte el lazo con la causa indigenista y se ve semejanzas entre las luchas indígenas en los dos extremos de América Latina. El pueblo azteca, quechua y mapuche son testigos/víctimas de la usurpación de sus tierras y del maltrato por parte del conquistador en pos de ganancias financieras para el extranjero (Figuroa, Silva & Vargas, 2000, p. 10). En la poesía

---

<sup>45</sup> “Cordillera” y “Sol del Trópico” están bajo la sección *Dos himnos* en la analogía Tala (1924). Parece que Mistral desea alabar dos entes casi omnipresentes en su vida cotidiana. Escribe en una nota a la sección: “Nuestro cumplimiento con la tierra de América ha comenzado por sus cogollos. Parece que tenemos contados todos los caracoles, los colibríes y las orquídeas nuestras, y que siguen en vacancia los cerros y los soles” (Mistral, 2010, p. 332). Los dos poemas elogian la naturaleza como fuente de las culturas indígenas latinoamericanas.

<sup>46</sup> Mama Oello y Oello refieren a la misma persona. Es un nombre quecha que al traducirse al castellano ha generado varias derivaciones del mismo nombre.

Mistral reivindicaba lo precolombino y el pasado de los mayas, aztecas, incas y mapuche, y lo junta a la lucha del indígena actual (Figueroa, Silva & Vargas, 2000, p. 11):

Y donde eran maizales  
ver subir el trigo  
y en lugar de las vicuñas  
topar los novillos (CQ).

Los maizales y las vicuñas son típicos de la agricultura andina; mientras que el trigo y los novillos vienen de Europa. Las metáforas son estilísticamente muy simples. La labor intelectual de Mistral se canalizó a través de expresiones escritas con lenguaje sencillo para comunicarse con su gente, modesta, trabajadora (Figueroa, Silva & Vargas, 2000, p. 12). Se asemeja el estilo de Parra. Javier Martínez Reverte arguye que Violeta “nunca abandona ese tono popular de mensaje directo, no intelectualizado” (Martínez Reverte, 1983, p. 15). Con sus gemidos de “Arauco tiene una pena” declara que no florece el mañío, piñón y cedrón en la Araucaria por culpa de las extracciones extranjeras (ATP:8). El tema es actual para los pueblos que viven allí, y el estilo es directo y fácil de entender también para los sujetos subalternos.

### **3.6 Conclusiones preliminares: la tierra es el sostén de todas las cosas**

En este capítulo hemos vinculado el análisis de la canción “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra con la lucha por la tierra en Chile. Analizamos cómo el colonialismo, la colonialidad, la otredad y la subalternidad se expresan mediante el abanico de voces que aparecen en la canción. El yo poético articula cómo el colonialismo llegó a Chile como una invasión militar encabezada por los españoles; y que la colonialidad como fenómeno continúa a pesar de la Independencia y la creación de la República chilena en 1810. Para los pueblos originarios el colonialismo se ha transformado en la colonialidad y las jerarquías raciales han dominado en más de 500 años (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15). En la teoría decolonial, se explica cómo los europeos son considerados sujetos agentes y cómo todos que difieren de ellos son considerados “otros” y “subalternos”. La canción “Arauco tiene una pena” revierte este entendimiento y cuenta la historia desde la perspectiva de los conquistados. “Los otros” mapuche se vuelven sujetos agentes. La polifonía de voces poéticas ayuda a crear varios aspectos de la historia. Desde una perspectiva decolonial, “Arauco tiene una pena” es un aporte para contar historias desde “el lado oscuro de la modernidad”.

Sin embargo, en “Arauco tiene una pena” las mujeres brillan por su ausencia. Millán destaca que las mujeres también tienen que desempeñar un papel más allá de “pelar papas” en

las historias sobre los pueblos indígenas. Las mujeres indígenas tienen que ser sujetos históricos del proceso de lucha a la vez que exigir espacios dentro de la comunidad (Millán, 2011, p. 135). Millán dialoga con Bidaseca y Laba que argumentan que la raza debe ser entendida interseccionada por el género, ya que la mujer “subalterna otra” tiene que enfrentar varias formas de dominación a la vez en su posición como mujer e indígena (Bidaseca & Laba, 2016, p. 27).

Tanto en “Arauco tiene una pena” de Parra, como en “Cordillera” y “Canción quechua” de Mistral, y en “Elegía” de Neruda, los diferentes yo poéticos crean ligámenes fuertes entre la tierra y la lucha de los pueblos indígenas para existir en comunión recíproca. La temática en los textos es moderna en un sentido histórico literario ya que representa un anhelo por lo autóctono y tradicional ante los grandes cambios de la modernidad. Destacamos la conexión recíproca entre el indígena y la tierra en textos poéticos chilenos. En el capítulo que sigue abordaremos el ligamen místico entre la tierra y la mujer que se articula en la obra mistraliana.

## 4 LA TIERRA Y LA MUJER

*No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos (con sus criaturas en los anchos brazos).  
Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira, también es madre,  
y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas.*  
Gabriela Mistral

### 4.1 Introducción: la tierra tiene la actitud de una mujer

“Voy a conversar con ustedes sobre un asunto que en la corteza no parece tener carácter femenino, pero que, en las entrañas, es estrictamente familiar. Voy a hablarles sobre las relaciones de la mujer con la tierra” (Mistral, 1999, p. 71). Así abrió Gabriela Mistral una conferencia universitaria en Puerto Rico en 1931. En este capítulo queremos explorar las conexiones poéticas que se desarrollan entre tierra y mujer sobre todo en poemas de Gabriela Mistral. Para hacer esta exploración utilizaremos líneas históricas de la analogía tierra/mujer presentada por la arqueóloga María Dolores Mirón Pérez, quien afirma que ya en la Grecia Antigua no sólo se comparaba a la mujer con la tierra, sino que se deducía que la mujer *era la tierra*. De esta forma se dio lugar a las dicotomías entre naturaleza/mujer y cultura/hombre. Existen corrientes ecofeministas que retoman este ligamen para fortalecer a la mujer, para crear un propio espacio fuera del poder patriarcal, tal como argumentan Figueroa, Silva y Patricia que hace Mistral en su poesía (Figueroa, Silva & Patricia, 2003, p. 85 y 91). Macarena Areco Morales define la comparación literaria entre tierra/mujer como un empoderamiento, en el marco de la literatura, de la mujer quien deja de ser objeto de deseo y obtiene fuerzas telúricas (Areco Morales, 2013, p. 32). Comparan a la mujer con la tierra para visibilizar que existe una explotación sistemática tanto de la tierra como de la mujer, y para atribuirle a la mujer fuerzas sobrenaturales que el hombre no tiene. Sin embargo, otras feministas, entre ellos Simone de Beauvoir, Gretchen Legler, Karina Bidaseca, Vanesa Laba y la organización feminista “Mujeres Creando” de Bolivia<sup>47</sup>, critican esta noción de la mujer por reducirla a una masa biológica cuya función es producir hijos para el hombre. Esta distinción tiene que ver con el debate entre el feminismo de la diferencia y de la igualdad, al que ya hemos aludido, y que utilizaremos más adelante.

---

<sup>47</sup> “Mujeres Creando” de Bolivia es una organización feminista radical comunitaria fundada por María Galindo, Mónica Mendoza y Julieta Paredes en 1992. Se identifican como un “feminismo de la despatriarcalización” e incorporan temáticas indígenas y de género. Para leer más sobre los orígenes y los conceptos constitutivos del feminismo comunitario indígena de Bolivia vea el libro *El tejido de la rebeldía. ¿Qué es el feminismo comunitario? Bases para la Despatriarcalización* (2014) de Julieta Paredes y Adriana Guzmán.

En este capítulo trabajaremos textos poéticos de Gabriela Mistral que articulan analogías entre tierra y mujer. Utilizaremos la técnica literaria de la imaginología para descifrar los estereotipos que conectan a la mujer con la tierra. Empezaremos por la colección *Poemas de las madres*, que describe los nueve meses del embarazo de una mujer, y seguiremos con “La tierra y la mujer”, “La noche” y “Me tuviste” que recrean la maternidad posparto y la relación entre madre e hijo destacando el canto y el mecer.

Mistral escribió abundantemente sobre la mujer y específicamente sobre la maternidad desde una perspectiva campestre. Examinaremos las relaciones entre la tierra y la mujer campesina que se expresan en las analogías entre los ciclos y ritmos naturales de la tierra y la mujer. Se destacan la conexión entre la fecundidad terrestre y la fertilidad femenina, así como la comunicación recíproca entre madre y tierra.

Examinaremos también la canción “La jardinera” de Violeta Parra que articula la relación autocuradora que una mujer tiene con la tierra. “La jardinera” expresa una relación diferente entre tierra y mujer de la que encontramos en la poesía mistraliana. También abordaremos la imagen estereotipada de la mujer loca que se conecta con la naturaleza.

En el capítulo anterior vimos que las mujeres estuvieron ausentes de la historia de la lucha por el territorio. En este capítulo, las mujeres son protagonistas y sujetos agentes, mientras que son los hombres quienes están ausentes. Analizaremos dicha ausencia y discutiremos cómo la carencia de hombres afecta al discurso poético decolonial feminista.

## **4.2 Analogías entre mujer y tierra ¿Empoderamiento o sumisión?**

En la literatura antigua griega abundan metáforas entre las fuerzas de la naturaleza y el comportamiento humano, sobre todo en relación a la agricultura. La arqueóloga María Dolores Mirón Pérez explica que en los mitos de los orígenes griegos se establece el relato fundamental que afirma que, si los hombres nacen de la tierra, la primera mujer, Pandora, *es la tierra* (Pérez, 2000, p. 153, nuestro énfasis). De allí vienen las analogías entre tierra y mujer. Subrayamos entonces las comparaciones entre la fecundidad de la tierra y la fertilidad de la mujer (Pérez, 2000, p. 152). En este sentido, la mujer es entendida como “una nodriza de los gérmenes sembrados” por el marido (Pérez, 2000, p. 152), lo cual conduce a la comparación entre la cosecha de los frutos de la tierra y la gestación de los hijos por parte de la madre (Pérez, 2000, p. 155). Encontramos entonces a la mujer como imagen del “útero femenino, de un ser irracional que Platón describe como un ser vivo poseído por el deseo de producir hijos” (Pérez, 2000, p. 161). En consecuencia, deviene la necesidad de domesticar al “animal salvaje que las mujeres

llevan dentro” (Pérez, 2000, p. 162). Asimismo, Pérez añade la concepción clásica entre naturaleza/mujer y cultura/varón que se arraiga en la creencia de que el hombre domestica y controla tanto a la naturaleza como a la mujer, ya que esta última es considerada parte de la naturaleza (Pérez, 2000, p. 152). Los hombres se convirtieron en signos distintivos de la civilización en oposición a la mujer salvaje (Pérez, 2000, p. 151).

Teóricos ecofeministas han retomado la comparación entre mujer y tierra para equipar la explotación de la tierra con la explotación de la mujer. Así como Figueroa, Silva y Patricia destaca la esfera telúrica y sobrenatural como un distanciamiento del poder patriarcal (2003, p. 85 y 91), Macarena Areco Morales, al referirse a Lucía Guerra, subraya que la literatura latinoamericana describe a la naturaleza y la mujer en un contexto socio-literario feminista:

En los márgenes de los modelos surrealistas y de la vanguardia en general, elabora un espacio propio en el cual la mujer deja de ser musa y mujer esculpida en relieve para convertirse en personaje de una problemática que devela, en parte, la circunstancia de la mujer latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX”. Guerra se ha referido también al vínculo que existe entre la manifestación de esa vivencia y la naturaleza: “en primer plano, se presentan sensaciones, espacios y acontecimientos que corresponden a una visión femenina” dentro de la cual el cuerpo de la mujer no aparece como objeto de deseo sino “como una nueva topografía de los sentidos, íntimamente unida a todo lo cósmico”, “inserto en el ritmo y ciclo de la naturaleza” (Areco Morales, 2013, p. 32).

Areco Morales describe al uso del cuerpo como una topografía, como un empoderamiento de la mujer latinoamericana. Entendemos que la comparación de la mujer con la tierra es una manera de atribuirle a la mujer fuerza y firmeza, en contraposición a la imagen pasiva y frágil desde la que estereotípicamente es entendida.

Sin embargo, hay varias feministas clásicas que se oponen a esta comparación. En *Le Deuxième Sexe* (1949), de Beauvoir rememora cómo la discriminación de las mujeres ha sido legitimada según teorías científicas de la biología y psicología, al determinar que la mujer es menos inteligente y más emocional comparada con el hombre inteligente y culto. Dicho postulado pretende legitimar la inferioridad de la mujer y afirmando que la mujer es más apta para labores domésticas y familiares que para trabajos intelectuales, culturales y corporales (de Beauvoir, 2000, p. 42). Según de Beauvoir los hombres entienden a las mujeres como si en ellas se resumiera “toda la Naturaleza extraña y misteriosa” (de Beauvoir, 1987, p. 26). Por ese motivo, de Beauvoir critica y rechaza la comparación mística entre la tierra y la mujer.

La organización feminista de Bolivia “Mujeres Creando” sigue la línea de Simone de Beauvoir y critica el propio concepto de *Madre Tierra* por suponer una conexión recíproca entre tierra y mujer, además de una noción de productividad tanto en el caso de la tierra como de la mujer: “Ni la tierra es mujer, ni las mujeres somos la tierra, ni la naturaleza es madre reproductora de vida para el hombre, ni nuestra fecundidad es naturaleza a ser cumplida a

voluntad masculina” manifiesta la organización (Soler, 2015). Continúa su crítica y concretiza su rechazo de la tierra como una entidad femenina y maternal, argumentando que:

la reducción de las mujeres y la tierra a una misma entidad femenina sacralizada en su fecundidad y en su capacidad materna es una operación de dominación patriarcal. Es una trampa simbólica que pesa como una lápida sobre el cuerpo de las cientos de miles de mujeres indígenas de diferentes culturas que en sus cuerpos tienen que cumplir una especie de mandato natural de maternidad y fusión con la tierra” (Soler, 2015).

La organización “Mujeres Creando” rechaza así el ligamen místico creado entre la tierra y la mujer, y prolonga así la posición de Gretchen Legler quien en un sentido similar asevera que:

[the] constructions of nature as female (as mother/virgin) are essential to the maintenance of hierarchical ways of thinking that justify the oppression of various “other” in patriarchal culture by ranking them “closer to nature” or by declaring their practices “natural” or “unnatural” (Legler, 1997, p. 228).

Los aportes de Simone de Beauvoir, “Mujeres Creando” y Gretchen Legler se sintetizan en una crítica a la ligazón entre tierra y mujer, así como a la noción que considera a ambas como entidades que fecundan y cuidan lo que producen de una manera maternal. (En el capítulo 6 entramos también en el discurso decolonial feminista de territorio-cuerpo como una propuesta contra la violencia de género).

Con estas posturas divergentes comenzaremos nuestro análisis de los textos poéticos de Gabriela Mistral, que sí crean un nexo místico entre tierra y mujer. Analizaremos los recursos poéticos que ella utiliza para describir el engendramiento de la tierra y la mujer, e indagaremos si la conexión que la artista establece empodera a la mujer “subalterna otra” o si por el contrario constituye otra manera de sometimiento en una sociedad patriarcal y colonial.

### **4.3 Poemas de las madres: la mujer embarazada y la tierra fecunda**

*Poemas de las Madres* es una colección de poemas en prosa y verso de Gabriela Mistral (Editorial del Pacífico, 1950). En 17 poemas<sup>48</sup> el yo poético va desgranando las etapas que transcurren desde el día la concepción hasta que un hijo nace. El lenguaje es coloquial y la oralidad de los poemas emerge por medio de la voz del yo poético. La colección crea un espacio meramente femenino donde el yo poético describe personalmente los procesos del embarazo. La naturaleza está muy presente en el poema y el yo poético se refleja en ella. Gloria Romero-Downing describe los sentimientos de la colección como “concepto típico de la maternidad: la dulzura del niño, la solidaridad con toda mujer, la sensibilidad, la debilidad, el sufrimiento de

---

<sup>48</sup> En la antología *En verso y prosa* de Alfaguara de 2010 *Poemas de las madres* están bajo la sección de prosa. Sin embargo, los tratamos aquí como poemas en versos libres por su longitud corta y su lenguaje y estilo meramente poéticos.

la madre, y la afinidad y correspondencia con la madre tierra” (Romero-Downing, 1996, p. 47) y añade que la colección tiene un “claro rechazo a la pasión masculina” (Romero-Downing, 1996, p. 47). Centraremos la mirada en algunas partes emblemáticas de la colección que destacan la relación tierra-mujer cósmica y, más tarde, volveremos sobre la ausencia masculina.

#### **4.3.1 La vida es oro y dulzura de trigo: la vida de la mujer en el campo<sup>49</sup>**

En *Poemas de las madres* el yo poético desvela su edad y origen cuando declara que está embarazada: “Ahora sé para qué he recibido veinte veranos la luz sobre mí y me ha sido dado cortar las flores por los campos” (PM:3). En *Tierra, Indio, Mujer. Pensamiento social de Gabriela Mistral* se define al campesino al que Gabriela se refiere en sus textos como quien “cultiva la tierra, el labrador quechua, mapuche, mestizo, americano, hombres o mujeres que trabajan el campo y rescatan sus frutos para el bien de toda la humanidad” (Figueroa, Silva, Vargas, 2000, p. 30). Entendemos el yo poético de *Poemas de las madres* como una mujer embarazada de 20 años perteneciente a un pueblo campesino (tal vez indígena o mestiza) donde la vida laboral es dura. Al saberse embarazada, la mujer siente que ha cambiado su papel en el pueblo: “¡Ahora soy solo un velo; todo mi cuerpo es un velo bajo el cual duerme un niño!” (PM:13). Está embarazada y va a cuidar de su hijo que nacerá. Quiere cuidar del feto y reivindica ante la comunidad: “no me dañéis, no me deis trabajos” (PM:9). No obstante, es consciente de la vida trabajosa que sigue fuera de su burbuja de embarazo: “Me diréis los dolores de la casa, la pobreza y los afanes, cuando lo haya puesto en pañales” (PM:9). La mujer preñada exige ser cuidada por la comunidad, y reclama que su embarazo no representa un estado pasivo, sino un proceso creador: “Que estoy tejiendo en este silencio, en esta quietud, un cuerpo, un milagroso cuerpo, con venas, y rostro, y mirada, y depurado corazón” (PM:10). Así compara al embarazo con el proceso de tejer, un proceso creativo productivo que principalmente es ejercido por mujeres en comunidades campesinas.

En los meses que el yo poético se auto-representa encinta se va preparando para cuando nazca su hijo. Los ciclos de la naturaleza son parte natural de la vida campesina y entran en la preparación: “Suave vellón de la oveja: en este verano te cortaron para él. Lo esponjó la oveja ocho meses y lo emblanqueció la luna de enero” (PM:11). La vestimenta del niño se produce con la lana de la oveja que el pueblo prepara con ayuda de los productos naturales del campo y que la misma mujer embarazada teje: “tejo los escarpines minúsculos, corto el pañal suave”

---

<sup>49</sup> Título prestado de Gabriela Mistral de “Palabras serenas” *Desolación* (1922)

(PM:11). El yo poético postula que el embarazo aporta valor a la comunidad. A la vez que reclama que tiene efectos físicos y psicológicos que el pueblo tiene que respetar. El yo poético reconoce sus emociones, deseos y debilidades y pide que sus alrededores la ayuden y la respeten.

#### 4.3.2 Madre Tierra: el yo poético se compara con la naturaleza

En *Poemas de las madres* el yo poético observa a la naturaleza y con metáforas antropomorfas<sup>50</sup> le atribuye cualidades humanas al compararla con una mujer:

No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos (con sus criaturas en los anchos brazos).

Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira, también es madre, y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas (PM:12).

El yo poético asigna una actitud maternal a la tierra. Ve en la tierra lo mismo que ve en una mujer que está con su hijo. Mientras ella observa la naturaleza, la naturaleza también la observa a ella. La montaña se personifica y se levanta a mirarla como una madre que vigila y cuida de su hijo. La montaña y la mujer entran en un entendimiento silencioso de respeto mutuo. El yo poético no sólo observa la naturaleza, también se compara con ella. Con un símil<sup>51</sup> declara: “Soy como la rama con fruto” (PM:7). Ella ve en la rama la fertilidad de producir frutas y se refleja en la naturaleza fecunda. Sus comparaciones siguen; y hace una analogía entre los ciclos de la cosecha con el ciclo de su maternidad:

¿Por qué, me decía en los días más bellos, este don maravilloso del sol cálido y de la hierba fresca?  
Como el racimo azulado, me traspasó la luz para la dulzura que entregaría” (PM:3)

El yo poético se equipara con el racimo de uvas que necesita sol para madurar. De la misma manera que el sol madura las frutas, siente que el sol la ayuda a desarrollar el feto que está creciendo en su vientre. En la primera estrofa, el yo poético proclama su don: “¡todo por aquel que descansa en mis entrañas blandamente, como el rocío sobre la hierba” (PM:1). Hace un símil entre el hijo que está creciendo en su vientre y la hierba que descansa bajo el rocío: ambas, la embarazada y la tierra, tienen “hijos” creciendo en sí. La perspicacia de que la naturaleza

---

<sup>50</sup> La metáfora es un tropo poético que se funde en “la relación de semejanza entre dos significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (Beristáin, 1995, p. 308). El antropomorfismo designa en el presente trabajo al nombre colectivo de metáforas que presentan la naturaleza como humana (incluimos la personificación y la prosopopeya) (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, p. 11, nuestra traducción).

<sup>51</sup> El símil es una figura retórica que hace una comparación explícita (una forma de analogía) entre dos cosas evidentemente diferentes. La comparación se suele hacer con la conjunción comparativa “como” (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, p. 209).

también tiene “hijos” se enfatiza en la cuarta estrofa donde el yo poético reclama casi en un susurro: “Y voy por el campo silenciosa, cautelosamente, creo que árboles y cosas tienen hijos dormidos, sobre los que velan inclinados” (PM:4). La embarazada se reconoce en la naturaleza, y, de la misma manera en que el yo poético tiene un hijo creciendo bajo “el velo” de su vientre, sospecha que la naturaleza tiene plantas veladas bajo la tierra. Su manera de caminar silenciosa indica el respeto que el yo poético le tiene a la naturaleza. Tal vez este respeto radique en que la mujer embarazada se identifica con la naturaleza y quiere ser parte de ella. En el último verso del poema el yo poético se conecta directamente con la tierra y le dice: “Me mire la tierra con este hijo en los brazos, y me bendiga, pues estoy fecunda como las plantas” (PM:17). Es como si la mujer orgullosamente quisiera que la naturaleza la reconociera como igual por ser fecunda, y entonces, parte de la creación constante de la tierra.

### **4.3.3 La ausencia de los hombres: lo personal es político**

*Poemas de las madres* entra en las percepciones, sentimientos y preocupaciones de una mujer gestante. Es la mujer como yo poético que dicta sus detalles más íntimos del embarazo. El padre del hijo sólo se menciona cuando habla *de* él: “Me ha besado y ya soy otra” (PM:1) y cuando se dirige *a* él: “Ámame, ámame” (PM:13). Empero, en ningún lugar de la colección un hombre tiene su propia voz. Es siempre los sentimientos, pensamientos y la voz de la mujer que se expresan. Cuando el hombre es mencionado, es a través de las percepciones de la mujer embarazada.

Vemos analogías entre *Poemas de las madres* y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca<sup>52</sup> (escrita en 1936 y publicada en 1945) donde todos los personajes son mujeres. En la obra de García Lorca ningún hombre aparece, sin embargo, la ausencia de los hombres es un tema importante que las mujeres discuten frecuentemente. La ausencia del esposo de Bernarda Alba y los amantes escondidos funcionan como un ente masculino ausente omnipresente.

No obstante, la ausencia de los hombres en *Poemas de las madres* es más concreta. El hombre está ausente porque el poema articula las experiencias de un embarazo y un parto que una mujer experimenta. El yo poético crea un espacio femenino, enfatizando las experiencias de las mujeres. *Poemas de las madres* abre un espacio para preguntar sobre asuntos del parto:

---

<sup>52</sup> Tanto Mistral como Parra tenían a Federico García Lorca como inspiración (Herrero, 2017, p. 75). Parra hasta le hizo un homenaje con la canción “Un río de sangre”, donde canta sobre la “traición infinita” de “haber matado a un poeta nacido de sus entrañas” refiriéndose al asesinato de Federico García Lorca durante la Guerra Civil Española.

“¿Cómo limpiaré su cabecita en los días sucesivos? ¿Y cómo lo liaré para no dañarlo?” (PM:14). Aunque el poema no dé respuestas, articula las preocupaciones de una mujer gestante. Escribir sobre las preocupaciones de la mujer significa que son importantes y válidas. *Poemas de las madres* transforma lo personal e íntimo en general y político. Hace lo que feministas, más que nada de la segunda ola del feminismo, tuvieron como lema: “Lo personal es político”, enfatizando que las experiencias personales de la mujer y la esfera privada también debe tener un espacio en los debates públicos argumentando que “personal problems are political problems” (Hanisch, 2000, p. 114).<sup>53</sup> En este sentido, Mistral fue visionaria al tratar temas considerados femeninos y lo hacía contando historias de lo que ella decía era la “tercera clase” de Chile, la clase de indígenas campesinas (Figueroa, Silva & Vargas, 2000, p. 102).

Una de las respuestas que *Poemas de las madres* propone a las preocupaciones de la mujer es comunicarse con otras mujeres que han estado en la misma situación. El máximo ligamen femenino en el poema es cuando el yo poético se abre por primera vez a su madre. Le cuenta de los dolores y sentimientos que el embarazo le da:

Enrojecida, llena de confusión, le hablé de mis dolores y del miedo de mi carne; caí sobre su pecho; ¡y volví a ser de nuevo una niña pequeña que sollozó en sus brazos del terror de la vida! (PM: 14).

La hija le confiesa a su madre las preocupaciones que la abruman ante el parto. La imagen de madre e hija recuerda que la vida, como el embarazo, es un proceso cíclico. La madre ha estado en esa situación anteriormente: Ahora le toca a la hija ser madre. El yo poético exalta a su madre: “Madre, cuéntame todo lo que sabes por tus viejos dolores” (PM:15). La sabiduría de las mujeres circula a través de generaciones por medio de un linaje femenino. El yo poético hasta le pide a la madre: “Enséñame las nuevas caricias delicadas, más delicadas que las del esposo” (PM:15). En esto priva al hombre del proceso maternal. Las caricias sexuales las ha aprendido con su esposo, ahora quiere que la madre le enseñe las caricias maternas.

El escribir poéticamente sobre los sentimientos del embarazo es una manera de hacer importante las experiencias de la mujer, no obstante, en ocasiones el yo poético refuerza la imagen estereotipada de la mujer como débil y pasiva. En la séptima estrofa del poema, se explica cómo se está debilitando con el embarazo: “Estoy débil, tan débil que el olor de las

---

<sup>53</sup> En los últimos años, se han publicado en Noruega libros como “Heia mamma!” (Aschehoug, 2007) de Anne Lindmo y Helle Vaagland, “Mammasjokket” (Kagge, 2014) de Helena Brodtkorb y *Barsel* de Kristin Storrusten (Tiden, 2017). Estos libros describen desde diferentes perspectivas “los lados oscuros de la maternidad”, describiendo por ejemplo la mente de una mujer con depresión posparto que expresa sus frustraciones y dolores físicos y psicológicos. Son libros que, como la obra mistraliana, se inscriben en la tradición de hacer lo personal político. No obstante, difieren con los textos de Mistral. Mientras la escritora chilena destaca la dulzura y la sororidad femenina; Lindmo, Vaagland, Brodtkorb y Storrusten critican los estereotipos positivos de la maternidad por ser una utopía inverosímil. En sus libros la realidad maternal está lejos de la realidad tierna que Mistral describe en varios de sus poemas.

rosas me hizo desvanecer esta siesta, cuando bajé al jardín” (PM:7). Sabemos que las mujeres encintas son muy sensitivas a los olores y sabores los primeros meses del embarazo. La explicación conlleva la ambigüedad de explicar las emociones de la mujer, pero, a su vez, el reforzamiento de los estereotipos. Más tarde la mujer le habla a su esposo disculpándose por estar débil “¡Perdóname! Estoy torpe al andar, torpe al servir tu copa; pero tú me henchiste así y me diste esta extrañeza con que me muevo entre las cosas” (PM:13). De esta exclamación entendemos que el hombre es considerado sujeto agente en el acto de concepción, mientras que la mujer sólo recibe pasivamente. También revela que se espera que la mujer sirva al hombre y que ella siente la necesidad de disculparse cuando no está en condiciones de hacerlo: “Perdonádmelo todo: el descontento de la mesa preparada” (PM:9). Revela que los deberes domésticos son asignados a la mujer. Empero, quizás más estereotípica es la noción que el yo poético crea sobre su propio cuerpo y función. Al proclamar: “¡Ahora soy solo un velo; todo mi cuerpo es un velo [...]!” (PM:13) el yo poético deduce que su función en el mundo es reproducirse. No tiene valor laboral, intelectual o artístico. Se reduce a una cáscara protectora para el niño. Esta noción inherente al pensamiento ecofeminista es lo que otras feministas critican.

Podemos entender la ausencia de hombres como un empoderamiento de las mujeres porque refuerza las experiencias femeninas y crea ligámenes entre mujeres. Sin embargo, podemos también llegar a la conclusión opuesta: si el embarazo y la maternidad son considerados hechos puramente femeninos de los cuales los hombres deben ser privados, se mantienen estructuras que otorgan a hombres mujeres trabajos diferentes según el sistema reproductivo. Gabriela Mistral criticaba públicamente a la “mujer nueva” que abandona el hogar, afirmando que traería consigo el “desasimiento del hogar y una pérdida lenta del sentido de la maternidad” (Figueroa, Silva & Vargas, 2000, p. 97). Creemos que le afecta positivamente al niño tener contacto con su padre, como también le afecta positivamente al padre tener un papel activo en la vida de sus hijos. El dividir los deberes domésticos también abre posibilidades para el hombre trascender como padre y posibilidades para la mujer para trascender laboral, intelectual y artísticamente.

En el análisis de *Poemas de las madres* nos enfocamos en el embarazo de una mujer y su conexión con la tierra. En los párrafos siguientes nos acercaremos a poemas de Mistral que refieren al tiempo después del parto. “La tierra y la mujer”, “La noche” y “Me tuviste” describen una madre que está con su hijo. Los poemas revelan una intimidad recíproca entre madre y

tierra, donde la madre entiende a la tierra como una *Madre Tierra*. Destacamos también la oralidad de los poemas.

#### 4.4 La tierra y la mujer

“La tierra y la mujer” de Gabriela Mistral es un poema que esboza una historia de una madre con su hijo, quien se distrae con todas las impresiones que la naturaleza le causa durante el día. Examinamos la conexión que se desarrolla entre el yo poético y la naturaleza, además de la presencia del hijo. También investigamos la interacción entre el hijo y los fenómenos naturales. El poema está dividido en tres partes con seis estrofas de cuatro versos. La primera estrofa funciona como una presentación del escenario. Introduce a la madre y su hijo:

Mientras tiene luz el mundo  
y despierto está mi niño  
por encima de la cara  
todo es un hacerse guiños (TM:1)

Según este poema, la vida del niño se funda en percibir todo lo que pasa a su alrededor. La segunda parte del poema consta de la segunda, tercera y cuarta estrofa. En ellas la naturaleza se desdobra en diferentes fenómenos naturales antropomorfos que “comunican” al niño movimientos y sonidos que la voz poética entiende como guiños: “Guiños le hace la alameda / con sus dedos amarillos” (TM:2). El yo poético personifica la alameda al interpretar sus movimientos como guiños y las hojas como dedos.

En la tercera y última parte del poema se desarrolla una comunicación directa entre la madre y la naturaleza y la oralidad es coloquial. En la penúltima estrofa, el yo poético se dirige directamente a la tierra, denominándola “la otra madre” (TM:5) y dice: “¡Haz que duerma tu pequeño / para que se duerma el mío!” (TM:5). El niño que está observando los fenómenos naturales de la tierra está atravesado por tantas percepciones que no puede dormir. El yo poético le pide a la tierra hacer que los fenómenos naturales cesen. A lo que en la última estrofa la tierra le contesta a la madre “¡Duerme al tuyo / para que se duerma el mío” (TM:6). Muestra una reciprocidad materna entre la madre y la tierra y cómo se comunican mutuamente para cuidar de sus “hijos” y hacerlos dormir. También se expresa una reciprocidad entre el hijo y los fenómenos naturales, se hacen “guiños” y comunican sus maneras de interactuar con el mundo. La posibilidad de comunicación entre la mujer, el niño y la naturaleza refuerza la imagen de la sociedad griega de que la mujer y sus hijos, como la cosecha, son partes de la naturaleza. Todo

esto en contraposición al hombre culto, que no puede hablar con la tierra, porque él no pertenece a ella y por tanto, no conoce su lengua secreta.

#### 4.4.1 Cuna aliterada y onomatopéyica: comunicación al niño

El poema “La tierra y la mujer” tiene rima asonante en abcb. El poema está colmado de aliteraciones y, por ende, repetición de sonidos semejantes. Lo vemos por ejemplo en la tercera estrofa donde abundan los sonidos –n, –ñ, –m y las palabras con las vocales –e, –i, –a:

La cigarra, al medio día  
con el frote le hace guiño  
y la maña de la brisa  
guiña con su pañalito (TM:3)

La repetición de dichos sonidos crea una esfera infantil, ya que son sonidos que producen los bebés y que la madre imita para comunicarse con ellos. El ritmo y la rima aparecen suaves y pueden servir como una canción de cuna para hacer dormir a un niño. La repetición del sonido –s/c en la misma estrofa de “Tierra y mujer” crea un efecto onomatopéyico<sup>54</sup> donde la forma fónica de las palabras “cigarra” y “brisa” imita el sonido que estos producen. La repetición del sonido –s en las palabras “cigarra”, “hace”, “brisa” y “su” refuerza la noción de la presencia de las cigarras que suelen emitir mucho sonido en las zonas centrales de Chile durante el atardecer y la brisa que mueve suavemente las hojas. La cigarra y la brisa son personificadas por la madre y sirven para ayudar a “guiñar” y “cantar” al niño. El poema funciona entonces como una comunicación de la madre hacia el hijo, donde ella utiliza aliteraciones onomatopéyicas que imitan los sonidos conocidos del campo, para hacer dormir a su hijo.

Carmen Mora recuerda que en *Ternura* los poemas son como “las canciones de aliento popular” o “meceduras orales”, tal como las llamaba Gabriela Mistral (Mora, 2019). Ana María Cuneo destaca el canto y la personificación de Mistral en *Para leer a Gabriela Mistral* (1998): “La atribución de posibilidad del canto a seres de la naturaleza se produce en forma reiterada en los textos mistralianos a través de la personificación” (Cuneo, 1998, p. 99). La canción que la madre le canta al niño también es un canto a la tierra. Esto se articula explícitamente en el poema “La noche” de Mistral, en el cual una madre le canta a un niño recién dormido:

Yo no solo fui meciendo  
a mi niño en mi cantar:  
a la Tierra iba durmiendo  
al vaivén del acunar (LN:4).

---

<sup>54</sup> La onomatopeya es una “expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella [...] las onomatopeyas imitan los sonidos significadas por ellas” (Belistáin, 1995, p. 365).

Aquí es la madre quien mientras mece a su hijo, hace dormir también a la tierra. Como la tierra, per se, es omnipresente en la vida de la madre, lo que ella hace, le afecta a la tierra. Este proceso también es recíproco. En “Me tuviste” (que sigue a “La noche” en *Ternura*), una madre le canta a su hijo:

Duérmete, mi niño,  
duérmete sonriendo  
que es la Tierra amante  
quien te va meciendo” (MT:3)

El yo poético aquí compara al mecer de una madre con “el mecer” constante que hace la tierra al girar. También crea una personificación de la tierra mediante el uso del pronombre relativo *quien* al referirse a la tierra. Intensifica el entendimiento de la tierra como una madre que tiene su propia voluntad y que es materna y cuidadosa con todos los seres que habitan en ella.

#### **4.5 Mujer, naturaleza y ausencia**

La canción “La jardinera” de Violeta Parra también articula temas de la mujer en relación con la naturaleza y la ausencia del hombre. Empero, el estilo, el ritmo y la esencia es totalmente diferente. “La jardinera” es una canción de tres estrofas con ocho versos y con un estribillo de seis versos que se repite después de cada estrofa. La canción articula cómo una mujer cultiva la tierra para olvidarse de un novio. Agosín y Dölz-Blackburn se distancian de la relación tierra fecunda/mujer fértil en la clasificación de las canciones de Violeta Parra:

En la mayoría de las composiciones, la mujer aparece reiteradamente como figura central de la canción, hecho que viene a probar la profunda conciencia social y feminista de Violeta Parra, trastrocando o poniendo en duda toda la ideóloga machista, tan característica del cancionero popular donde la imagen de la mujer solo alude a la creación estereotípica de la función fecundadora (Agosín y Dölz-Blackburn, 1988, p. 137).

Entendemos que Parra no usa las mismas analogías que Mistral entre tierra y mujer. Las mujeres de Parra son activas y directas. Sonia Montecino destaca cómo la mujer abandonada en “La jardinera” enfrenta la ausencia de su exnovio: “no lo hace desde la posición de la víctima que se inmoviliza en su angustia y en su dolor, sino más bien de quien trueca la desdicha en un acto creativo (Montecino, 2017, p. 55). En los dos primeros versos de “La jardinera” se revela la esencia de la canción. “Para olvidarme de ti / voy a cultivar la tierra” (LJ:1). Agosín y Dölz-Blackburn resaltan como el abandono resulta un desafío y no “la estereotipada cualidad femenina de lo pasivo” (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 18). El yo poético enfrenta el

abandono como un sujeto agente y actúa para no caer en una pasividad estereotipada de mujer abandonada. Su solución al abandono es trabajar la tierra: “En ella espero encontrar / remedios para mis penas” (LJ:1). El yo poético busca consuelo en la tierra, sabiendo que hay que plantar para cosechar. O sea, también aquí se expresa una interacción entre tierra y mujer, no obstante, en comparación con la comunicación mística que se articula en los poemas de Mistral, en “La jardinera” la interacción es física y concreta.

Montecino compara a la mujer autocuradora con *la machi*, un chamán femenino mapuche. La mujer abandonada es conocedora de las plantas, desus fuerzas sobrenaturales y las utiliza para curarse. En el estribillo la mujer canta: “Para mi tristeza, violeta azul / Clavelina roja pa’ mi pasión” (LJ: 2). Las flores hasta le pueden revelar si el exnovio la sigue queriendo, a lo que añade, en un tono de superioridad y desinterés, que ya no le importa: “Si me quiere mucho, poquito o nada, / tranquilo queda mi corazón” (LJ:2). El corazón es una sinécdoque, un *pars pro toto*, que refiere al yo poético que ya se ha independizado del hombre.

El yo poético crea un ligamen con la naturaleza, considerando que las flores son sus enfermeras. Vemos que Parra también utiliza antropomorfismos, pero los fenómenos naturales que articula tienen una función concreta. Cuando crecen las flores, también sube el ánimo de la mujer:

Creciendo irán poco a poco  
los alegres pensamientos,  
cuando ya estén florecidos  
irá lejos tu recuerdo (PM:3).

La autocuradora sabe que así como curarse de una pena de amor, las plantas necesitan paciencia, cuidado y acciones concretas para crecer. Hay que regar y cuidar de las plantas, de la misma manera de que hay que cuidarse a sí misma y distraerse con acciones creadoras.

Otra canción de Parra que entrelaza a la mujer abandonada con la tierra es “La lavandera” (1966-1967). Mientras que el tono en “La jardinera” es alegre, en “La lavandera” es triste y melancólico. El yo poético ha sido abandonada por su novio y va al río para lavar los telares y también su ilusión. Ella pregunta a la montaña si conseguirá estar bien a lo que la montaña responde: “Con el tiempo y nada más” (LL:7). Otra vez observamos la comunicación directa entre naturaleza y mujer, y la necesidad de paciencia para procesar sus sentimientos internos.

#### 4.5.1 La locura femenina: ellas hablan con nadie en el jardín

“La jardinera” articula una relación con la tierra diferente a la que exploramos en las poesías de Mistral. El yo poético de Mistral observa la naturaleza y se compara con ella. En un plano metafísico, casi místico, la mujer de Mistral se conecta con la tierra y habla con ella para no estar sola durante el cuidado de su hijo. El yo poético de Parra, por su parte, utiliza la naturaleza para autocurarse. Ella es un sujeto agente que es independiente del hombre.

No obstante, queremos adentrarnos en el tema de locura como imagen estereotipada de la mujer.<sup>55</sup> Macarena Areco Morales aborda la locura femenina subyacente a las creaciones literarias en su artículo “Ellas hablan con nadie en el jardín”. Areco Morales analiza la representación de la naturaleza en los textos de María Luisa Bombal y Alejandro Zambra, para relacionarla con el concepto de subalternidad. Utiliza a Gayatri Spivak para entender la subalternidad como “la incapacidad de representarse por sí mismo o de hablar” (Areco Morales, 2013, p. 31). Areco Morales cita un párrafo del libro *Bonsái* (2006), de Alejandro Zambra, donde la madre del protagonista Julián canta “La jardinera” de Violeta Parra. Citamos a Areco Morales para observar cómo Julián define a la mujer de “La jardinera” como loca:

No obstante, la visión de Violeta Parra cantando “La Jardinera” le permite a Julián ir más allá del punto ciego: “Cogollo de toronjil / Pa' cuando aumenten mis penas / Las flores de mi jardín / han de ser mis enfermeras” (p. 79). A partir de esta imagen, Julián comprende el aislamiento, en algunos casos la locura, “de una larga e imprecisa lista de mujeres solas, de mujeres solas que hablan solas. ... [que] *hablan con nadie en el jardín*” (pp. 79-80). La lista incluye solo dos nombres, Violeta Parra y “mi persona loca favorita... Emily Dickinson” (Areco Morales, 2013, p. 38, las cursivas son de Areco Morales).

Con Julián podemos interpretar tanto a las mujeres de Mistral y de Parra como locas por su manera de comunicarse con la naturaleza. Que “ellas hablan con nadie en el jardín” parece obvio. Hemos manifestado que los hombres están ausentes. No obstante, salvo el yo poético, otras mujeres también están ausentes. El yo poético de *Poemas de las madres* le habla a su madre, pero no recibe respuesta. El único ente que contesta es la tierra. Las mujeres están aisladas. Lo cual alude a que las mujeres de los poemas están hablando a solas, o teniendo un monólogo interno. De todos modos, podemos entender que las mujeres están aisladas de la vida laboral fuera de la comunidad, y que su aislamiento las está volviendo locas.

Desde un enfoque decolonial feminista interpretamos los yo poéticos de los textos analizados como ejemplos de mujeres “subalternas otras” que desde sus propias experiencias abordan la cotidianidad de sus vidas. El hecho de que son mujeres que narran en primera

---

<sup>55</sup> Encontramos dos emblemas de la mujer loca en la historia hispánica en: Juana “La Loca”, la reina de Castilla que fue nombrada loca para ser apartada del trono, y en “Las locas de Plaza de Mayo”, las abuelas de la Plaza de Mayo que la última dictadura cívico-militar argentina definió como “viejas lloronas locas”

persona del singular, hace que lo expresado sea íntimo y personal. Conforme a la consigna de la segunda ola feminista, politizan la situación de la mujer y hacen los pensamientos y sentimientos de la mujer importantes para la sociedad: lo personal es político. Sin embargo, se puede criticar los textos por reproducir estereotipos sobre la mujer. Los temas abordados en los textos elegidos son representaciones de típicos estereotipos femeninos en tanto que tratan el embarazo, la maternidad y el abandono. En el capítulo anterior exploramos en qué medida la tierra se vinculaba con la lucha de los hombres en tanto medio para mantener su territorio. En el capítulo actual observamos que la tierra, en relación a la mujer, es interpretada como femenina y maternal. La relación entre la tierra y la mujer expresa una cosmovisión mística femenina, en la cual el hombre está ausente.

#### **4.6 Conclusiones preliminares: el ligamen entre tierra y mujer ¿empoderamiento o sumisión?**

En este capítulo hemos analizado textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra que expresan la relación tierra-mujer que se remonta a la Grecia Antigua. Hemos utilizado la imaginología para desvelar los estereotipos sobre la mujer y su relación con la tierra manifestados en los textos y sus figuras literarias. En *Poemas de las madres*, el yo poético se refleja en sus alrededores campestres cuando está embarazada y compara su fertilidad con la fecundidad de la tierra. Teóricas feministas occidentales como Simone de Beauvoir han criticado el ligamen que se hace entre naturaleza y mujer, argumentando que esta comparación reduce a la mujer a una masa biológica cuya función sólo es reproducirse (de Beauvoir, 1987, p. 26). La misma crítica la encontramos también en colectivos feministas de América Latina, como el movimiento “Mujeres Creando” de Bolivia, que rechazan la idea de reducir a la mujer a una entidad terrestre y fecunda (Soler, 2015). La poesía de Mistral puede reforzar la noción reduccionista de que la función de la mujer es engendrar y cuidar maternalmente lo que produce.

Sin embargo, señalamos que la obra mistraliana fue escrita en otra época y entendemos sus representaciones como aportes de mujeres “subalternas otras”. El yo poético de los poemas analizados de Mistral se refleja en la naturaleza, porque vive rodeada de ella. Contar las experiencias de las mujeres “otras” es también un acto político que da importancia y validez a la vida femenina campesina. El yo poético en *Poemas de las madres* tiene reivindicaciones ante la comunidad, insistiendo que el embarazo es una acción creadora y no un estado pasivo. A la vez, reconoce los cambios fisiológicos y psicológicos que el embarazo le causa, y reclama respeto y ayuda en este proceso. En efecto, el yo poético es una mujer activa que se opone a los

estereotipos sobre la mujer pasiva y silenciosa. Las mujeres “otras subalternas” de América Latina están expuestas a un abanico de estereotipos susceptibles de ser desafiados (los estereotipos de ser mujer, subalterna, indígena, negra, mestiza etc.). El yo poético de *Poemas de las madres* al plantear la relación entre mujer y tierra, desafía el entendimiento occidental del feminismo porque destaca una realidad que difiere a la de las feministas intelectuales urbanas de Europa. Probablemente el yo poético siente las comparaciones que hace entre sí misma y la tierra como un empoderamiento que le otorga fuerza y sentido en su embarazo. La mística relación entre ella y la tierra la distancia del poder patriarcal como apuntan Figueroa, Silva y Patricia (2003, p. 85 y 91). Sin embargo, sostenemos que el distanciamiento es un acto pasivo, que no cambia nada en las estructuras sociales, como las teorías decoloniales y feministas proponen.

La canción “La jardinera” nos presenta un ejemplo diferente de una mujer “otra”. Su figura se distancia de la imagen estereotipada entre la tierra fecunda y la mujer fértil (Agosín y Dözl-Blackburn, 1988, p. 137). El yo poético de la canción se auto-representa como una mujer activa creadora, que interpreta al abandono del exnovio como un desafío. Para llegar a la meta, que es olvidarse de él, ella tiene que cultivar la tierra. El yo poético crea entonces un ligamen productivo entre tierra y mujer, y no la relación mística que apuntamos en la poesía de Mistral. Hay que recordar que Parra vivió en una época político-artística posterior a la de Mistral, en la que Parra fue pionera en desafiar los estereotipos existentes sobre la mujer. Los textos tanto de Mistral como de Parra ayudaron a abrir el abanico de qué significa ser mujer “subalterna otra” en Chile en el siglo pasado. De maneras diferentes estos textos abordan realidades diversas y ayudan a desafiar la imagen estereotipada de la mujer “subalterna otra” y proponen su cambio.

Sondeamos también la imagen estereotipada de la mujer loca. En los textos que analizamos en este capítulo, todos los yos poéticos se comunican con la tierra. Areco Morales destaca que, de hecho, las mujeres no hablan con nadie. Las mujeres hablando con la tierra, constituye una metáfora de que se están volviendo locas por la falta de posibilidad de trascender laboral, intelectual y artísticamente.

El hombre está ausente en todos los textos examinados en este capítulo. Entendemos su ausencia como una manera de otorgarle espacio e importancia a las experiencias de las mujeres. Suelen ser las historias de los hombres las que son contadas, tal como repasamos en el capítulo tres. Por ello, la ausencia masculina puede significar un rechazo al patriarcado y un empoderamiento de la situación de la mujer. Sin embargo, notamos que el hombre está ausente en poemas que tratan asuntos familiares y que la mujer está ausente en poemas vinculados a la

lucha por el territorio (como vimos en el capítulo anterior). Utilizando la imaginología argumentamos que las representaciones estereotípicas sobre la mujer pasiva gestante y el hombre activo combatiente representadas en la literatura también pueden forzar nuestro entendimiento de los roles de género preexistentes y reproducir estructuras coloniales y patriarcales.

## 5 LA MUJER Y LA REALIDAD

*Y no quiero que a mi niña  
la vayan a hacer princesa.  
Con zapatitos de oro  
¿cómo juega en las praderas?  
[...]*

*Y menos quiero que un día  
me la vayan a hacer reina  
La pondrían en un trono  
a donde mis pies no llegan  
Gabriela Mistral*

### 5.1 Introducción: sueños y realidades para niñas campesinas

En los dos capítulos anteriores hemos analizado textos poéticos que articulan el significado de la tierra para pueblos indígenas y campesinos (capítulo 3), y que crean un ligamen entre la tierra y la mujer (capítulo 4). En este capítulo nos enfocaremos en el papel de la mujer en diferentes situaciones cotidianas del Chile del siglo pasado. Utilizamos el entendimiento interseccionado de la múltiple opresión de ser mujer y de ser “subalterna otra” dentro de estructuras coloniales y patriarcales presentadas en el capítulo 3.

Para entender cómo estas estructuras se manifiestan para la mujer “subalterna otra”, analizaremos textos poéticos que de diferentes maneras exponen, desafían y critican las representaciones estereotipadas de la mujer y sus roles. Como propone la imaginología, trataremos de descifrar estas representaciones. Empezaremos con el poema “Todas íbamos a ser reinas” de *Tala* (1938) de Gabriela Mistral, donde un yo poético colectivo (nosotras) sigue los sueños y la vida de cuatro niñas campesinas. El sueño de las niñas es casarse con un buen hombre. Los ciclos de la naturaleza son el motor del poema y reflejan también la vida de las niñas desde su infancia hasta la muerte. El anhelo por una vida mejor, la soledad y la locura femenina son temas del poema a discutir.

Posteriormente, analizaremos la polka chilena “Yo también quiero casarme”, recopilada por Violeta Parra en 1958. Esta canción casi parece una réplica directa del poema “Todas íbamos a ser reinas” en cuanto a la temática de mujer que se quiere casar. “Yo también quiero casarme” presenta a una mujer protagonista quien irónicamente desafía los estereotipos del matrimonio al proclamar que no se quiere casar. Examinaremos cómo Mistral y Parra se diferencian en su representación de la realidad contemporánea y en criticar más abiertamente dicha realidad.

## **5.2 Todas íbamos a ser reinas: la elegía cíclica de las niñas elquinas**

“Todas íbamos a ser reinas” es un poema de Gabriela Mistral y es parte de la antología poética *Tala* publicada por primera vez en 1938. El poema trata sobre los sueños y posibilidades, o, mejor dicho, la falta de posibilidades de mujeres campesinas. Es tentador clasificar a este texto, tal como a “Arauco tiene una pena”, como una elegía. Narra el destino desdichado de “todas” las mujeres del valle de Elqui. Aquí las entendemos como representaciones literarias de mujeres “subalternas otras” que no logran ser parte de los progresos de la modernidad, sino que sufren su “lado oscuro” (la colonialidad), a la vez que están atadas a estructuras patriarcales. La voz poética colectiva es un nosotras y su discurso se caracteriza por ser un monólogo colectivo retrospectivo que aborda las expectativas de las mujeres elquinas. El poema, que establece una relación íntima y afectiva entre la poesía y el valle de Elqui, en donde la poeta nació, revela a Gabriela Mistral como poeta moderna (Miranda Herrera, 2013, p. 167).

### **5.2.1 Los ciclos de la vida y de la tierra: las cuatro fases poéticas**

El poema “Todas íbamos a ser reinas” está constituido por 17 estrofas de cuatro versos cada una. Se divide en cuatro partes. Cada parte representa una etapa en la vida de las jóvenes: infancia, adolescencia, vejez y muerte. Comprendemos las partes también como las estaciones del año, que sucesivamente transitan por la primavera, el verano, el otoño y el invierno. En contraposición a los ciclos de la tierra que perpetúan eternamente, la vida de las chicas elquinas termina con su muerte. Sin embargo, la vida humana se traspassa de generaciones a generaciones, lo cual se expresa en el poema, en los versos: “cantan las otras que vinieron / y las que vienen cantarán” (TIR:17). O sea, la muerte de las chicas elquinas significa el nacer de nuevas generaciones de chicas en el valle, tal como al invierno le sucede la primavera con nuevos brotes de vida. Al utilizar los mismos verbos “cantar” y “venir” en pasado y en futuro, se conectan las vidas de las generaciones de chicas que ya han muerto con las generaciones de chicas que nacerán. Los tiempos y modos verbales se utilizan para reforzar la noción de tiempo, deseo, incertidumbre e imposibilidad durante todo el poema.

El título ya revela que el poema versará sobre algo que iba a suceder pero que no sucedió: “Todas íbamos a ser reinas”. La primera palabra, “Todas”, indica que es una historia general de mujeres en la que quedan excluidos los hombres. En la unidad de todas, la voz poética se incluye con el verbo “íbamos” utilizado en primera persona plural, y así podemos hablar de un nosotras poético. El uso del condicional terminado implica una imposibilidad. Es

una historia sobre sueños de niñas que no se cumplen. El tema es general y muy íntimo a la vez. Son los sueños de unas niñas, pero contados desde la perspectiva de unas adultas, lo cual agrega un tono infantil y adulto simultáneamente. Las figuras adultas cuentan la historia con un respeto profundo hacia los sueños de su infancia, lo cual añade un anhelo dolorido y melancólico al poema. El lector intuye, a partir del título, que los sueños de las niñas no se cumplirán.

### **5.2.2 Infancia/primavera: introducción a las niñas y sus sueños**

La parte inicial consta de cuatro estrofas y describe la infancia. En ellas se introduce a las protagonistas del poema y dan el marco geográfico. Rosalía, Efigenia, Lucila y Soledad son del valle de Elqui (cerca de La Serena al norte de Santiago de Chile). Sueñan con ser reinas y quieren llegar al mar y tienen la certeza de que su sueño se hará realidad:

Lo decíamos embriagadas  
y lo tuvimos por verdad  
que seríamos todas reinas  
y llegaríamos todas al mar (TIR:3).

El mar representa todo lo que el valle seco, caluroso y alejado no es: agua mojada y fría, conexión con otros puertos, nuevas personas y posibilidades. Estas estrofas llevan la mayoría de sus verbos en indicativo de pretérito imperfecto e indefinido, contando así la infancia de las niñas con un valor descriptivo y concluido.

### **5.2.3 Adolescencia/verano: cómo cumplir los sueños**

La segunda parte simboliza la adolescencia. Va desde la quinta hasta la octava estrofa y abordan la clave de cómo las niñas quieren cumplir sus sueños. Necesitan casarse con reyes poderosos:

Cuatro esposos desposarían  
Por el tiempo de desposar  
Y eran reyes y cantadores  
como David, rey de Judá (TIR:6)

Sueñan con casarse con los hombres poderosos que conocen de las historias bíblicas. Sin embargo, la octava estrofa revela que lo que realmente anhelan es que sus vidas humildes sean más confortables; poder eludir el trabajo duro del campo y tener para comer y beber:

Y de tener todos los frutos,  
árbol de leche, árbol del pan,  
el guayacán no cortaríamos  
ni morderíamos metal.

Se representan fantasías de la jornada laboral rural con sus costumbres agobiantes; en sus ilusiones, los reinos tienen árboles inverosímiles. Si los árboles les diesen leche y pan no tendrían que trabajar tanto. En realidad, las niñas quieren una vida digna y el esposo correcto sigue siendo la única llave que conocen para cumplir el sueño. Estas estrofas son caracterizadas por sus verbos en modo condicional (“no cortaríamos”, “ni morderíamos”). La condición que precisa ser cumplida para llegar a la meta es el marido. Así el modo verbal refleja los sueños, para no hablar de las incertidumbres del futuro de las niñas.

#### **5.2.4 Vejez/otoño: la realidad cruda de las niñas**

La tercera parte de “Todas íbamos a ser reinas” va desde la novena a la decimoquinta estrofa. Es donde las niñas dejan de soñar y comienza a aflorar la realidad y la vida de la mujer en el valle. La novena estrofa revela: “pero ninguna ha sido reina / ni en Arauco, ni en Copán” (TIR:9). Las estrofas que vienen narran el destino individual de las cuatro niñas, concentrándose en el de Rosalía, Soledad y Lucila.

Rosalía se enamora de un marino que ya era “desposado con el mar” (TIR:10). El marino no se porta como un rey estable para Rosalía. Mejor dicho, parece que tiene un amor en cada puerto. El mar se transforma entonces en todo lo contrario de un reino noble; más bien, será la tumba de su esperado esposo y el fin de su sueño: “se lo comió la tempestad” (TIR:10).

Soledad es la personificación del sentimiento que su nombre nombra. Soledad queda soltera, sin embargo, tiene que criar a sus siete hermanos. El hecho revela la carencia de sus padres. El destino de Soledad también toca otro tema importante en la obra mistraliana: la maternidad o la carencia de la misma: “mece los hijos de otras reinas / y los suyos nunca jamás” (TIR:12). El pleonasma “nunca jamás” destaca la imposibilidad que tiene Soledad de llegar a ser madre. Mientras que la vida de las otras niñas en esta parte se narra en indefinido, el uso de presente en el verbo “mecer” indica que Soledad todavía sigue meciendo los hijos de otros y no puede transcender en lo suyo.

Como ya se ha mencionado, la maternidad es un tema recurrente en la obra mistraliana, y la imagen de la mujer madre es uno de los estereotipos femeninos más frecuentes. Al no cumplir la meta de encontrar un esposo y tener sus propios hijos, “sus ojos quedaron negros” (TIR:11), una metáfora para reflejar la vacía tristeza interna que siente. En vez de dar a luz a sus propios hijos o desarrollarse intelectual o artísticamente, trabaja para otros, lo cual se expresa en la metáfora fuerte: “su sangre dejó en su pan” (TIR:11). No traspasa su sangre a otras generaciones, pero trabaja duro para darles a comer a otros hijos.

### **5.2.5 Yo no le canto a la luna, porque alumbra y nada más<sup>56</sup>**

Lucila es una figura interesante en el poema “Todas íbamos a ser reinas”. Tiene un claro sesgo autobiográfico. Recordemos que el nombre verdadero de Gabriela Mistral era Lucila Godoy Alcayaga. Un destino que comparten la Lucila del poema con la escritora es el de haber quedado solteras y sin hijos. El hecho de que Mistral jamás llegó a ser madre, sugiere un trasfondo psicoanalítico a su obsesión con temas maternos en sus poemas, que no podemos explorar en profundidad aquí. No obstante, resaltamos cómo el alter ego poético de Mistral coincide con dos estereotipos de la mujer: la mujer loca y la mujer conectada con la naturaleza. En “Todas íbamos a ser reinas” Lucila no se casa, pero en los ríos ve a esposos y en las nubes cuenta hijos (TIR:15). Vuelven los antropomorfismos estudiados en el capítulo anterior donde la mujer se conecta emocionalmente con la naturaleza que le rodea y le atribuye cualidades humanas. No obstante, la voz poética aquí señala que Lucila está loca: “en las lunas de locura / recibió reino de verdad” (TIR:14). El reino verídico puede significar dos cosas diferentes: Por un lado, simboliza la vida interna de Lucila que, a pesar de no cumplir el sueño de la infancia, o quizás justamente por aquello, tiene la posibilidad de utilizar tiempo para trascender como persona, conectándose con la naturaleza. No obstante, por otro lado, puede simbolizar la falta de relaciones íntimas y desafíos intelectuales lo cual vuelve Lucila loca de verdad, como vimos con las niñas que hablaban con nadie en el jardín en el capítulo anterior.

### **5.2.6 Muerte/invierno: en la tierra seremos reinas**

La cuarta y última parte de “Todas íbamos a ser reinas” consta de dos estrofas y aparece como un epílogo donde la vida cíclica del pueblo elquino es sintetizada. Comienza con la palabra “Pero”, siendo la primera vez en el poema que aparece una conjunción adversativa. Esta introducción funciona como una verificación de la realidad de los sueños de las niñas elquinas. El lector ya sabe que nadie de ellas logra “ser reina”: Rosalía, Efigenia, Lucila y Soledad son representantes de un pueblo entero que evoca el sueño de salir de pobre pero que no lo logra. La última estrofa está entre comillas y representa el estribillo eterno que, según el poema, han cantado y seguirán cantando las generaciones venideras de mujeres elquinas. Por vez primera aparecen verbos en futuro. Paradójicamente, el uso del tiempo verbal no indica el futuro de las mujeres elquinas sino su muerte:

---

<sup>56</sup> Cita de “Luna tucumana” de Atahualpa Yupanqui donde canta también “Si en algo nos parecemos / luna de la soledad / yo voy andando y cantando”. El yo poético crea una comunicación entre sí y la luna diciéndole que los dos están solos.

“En la tierra seremos reinas,  
y verídico reinar,  
y siendo grandes nuestros reinos,  
llegaremos todas al mar” (TIR:17).

Con este estribillo termina la vida de Rosalía, Efigenia, Lucila y Soledad. Sin embargo, al mismo tiempo introduce la vida de otras que vendrán. Así vale la metáfora cíclica de la naturaleza. Después del invierno, comenzará la primavera con nuevos brotes de vida. Pero repiten el mismo destino. De esta manera, el poema de Mistral describe cómo es la realidad de las niñas pobres del campo, o sea, las “subalternas otras”. En su poema, las niñas son protagonistas, pero dependen estrictamente de los hombres, a la vez que no logran relacionarse con ellos. Mistral desvela entonces las estructuras patriarcales que se repiten en la sociedad rural. Al comparar estas estructuras con los ciclos naturales de la tierra, es como si las estructuras patriarcales fueran leyes naturales científicas que no se pueden cambiar. El poema genera por ende pocas expectativas de transformaciones sociales y políticas.

La tierra tiene como metonimia<sup>57</sup> un doble sentido en el poema. Puede simbolizar la muerte, ya que las personas muertas son enterradas en la tierra (para utilizar un pleonasma). También la tierra puede entenderse como la antítesis del cielo paradisiaco o como antítesis de los sueños.<sup>58</sup> Mientras que las mujeres elquinas sueñan con reinos y riquezas, lo cierto es que todas terminarán sus días en la tierra de dónde vienen, como se expresa en la última estrofa.

Como vimos en los análisis de los poemas de Mistral en el capítulo anterior, la tierra cumple un papel importante en el sentido de que está omnipresente en la vida de los yo poéticos mujeres. Las niñas del valle de Elqui interpretan su realidad a partir del valle que conocen, y están íntimamente ligadas a la tierra de la que vienen y en la cual serán enterradas. Mistral otorga una imagen de cómo la vida campesina es en realidad, sin proponer cambios drásticos. En este sentido “Todas íbamos a ser reinas” se inscribe en la tradición postmoderna que rescataba tradiciones autóctonas y campestres como una reacción crítica a la modernidad industrializada que se vivía en las ciudades de la época. Las experiencias personales se vuelven políticas porque evidencian estructuras coloniales y patriarcales y descifran imágenes estereotipadas de la mujer.

---

<sup>57</sup> La metonimia es un tropo retórico de trasnominación, donde una palabra refiere a otra a causa de una relación material, causal o conceptual que tiene que ver con cercanía (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, p. 137, nuestra traducción).

<sup>58</sup> En la canción “Porqué los pobres no tienen” de Parra, el yo poético denuncia la hipocresía de la iglesia que junto con los poderosos de la sociedad para mantener el estatus quo proclama: “Dios no quiere / ninguna revolución” (PPT:8).

### 5.3 “Yo también quiero casarme”: rompiendo los estereotipos femeninos

Veinte años después de la publicación de “Todas íbamos a ser reinas”, Violeta Parra grabó en 1958 la polka chilena “Yo también quiero casarme”, recopilada de Laura Bastida, en Millahue, al interior de Concepción. Esta canción pareciera un comentario directo al poema “Todas íbamos a ser reinas”. Parra conoció a cantoras de la región que cantaban cuecas con contenidos osados: “Las letras no mostraban a la típica mujer sometida o que sufre por amor, la “chinita” sumisa del folclor oficial, sino a mujeres que se ponían a la misma altura de los hombres” (Herrero, 2017, p. 255-256). En “Yo también quiero casarme” el yo poético utiliza la ironía<sup>59</sup> para crear una crítica absurda y divertida del matrimonio.

La canción “Yo también quiero casarme” es de siete estrofas de cuatro versos. La primera estrofa introduce el tema de querer casarse, pero no encontrar el marido perfecto. Hasta ahora, la canción se parece temáticamente a “Todas íbamos ser reinas”. Sin embargo, la segunda estrofa da la solución al problema, la cual es quedarse soltera. Las cuatro estrofas siguientes explican las razones por las cuales los hombres no valen la pena y la séptima repite la conclusión de no casarse con nadie.

Esta polka chilena empieza así: “Yo también quiero casarme / como todas las demás” (YTC:1). El yo poético femenino se pone en el lugar de otras mujeres solteras y crea de esta forma una empatía y sororidad entre sí y ellas. Estos dos versos son repetidos y crean las expectativas de que será una canción amorosa estereotípica sobre el desarrollo de una relación. Sin embargo, el yo poético responde: “Pero joven a mí gusto yo no he podido encontrar” (YTC:1), a lo cual concluye mediatamente: “Mejor será señores, que me quede sin casar” (YTC:2). Aquí el yo poético se vuelve directamente a su público de señores (que podrían ser posibles maridos futuros). Ya no es una conversación de amor entre mujeres solteras. El yo poético habla directamente a los hombres y niega que se quiera casar con alguno de ellos, porque no quiere “caer en la trampa / por toda una eternidad” (YTC:2). De esta forma el yo poético no sólo le dice a los hombres que no se quiere casar con ninguno de ellos: argumenta y razona sin dejar que ellos opinen. En este punto el yo poético desafía la imagen de la mujer pasiva y emocional, e utiliza activamente su voz para decir que le habría gustado casarse, pero que entiende, racionalmente, que el matrimonio no le va a convenir. Es activa y racional:

---

<sup>59</sup> La ironía es una “figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se puede entender otra, contraria” (Beristáin, 1995, p. 271).

Por eso a mí la prudencia  
me aconseja no casarme  
ni con pobre ni con rico,  
ni con chico ni con grande (YTC:7).

El yo poético legitima su decisión refiriéndose a la prudencia. Según la religión católica, la prudencia es una de las virtudes cardinales y se utiliza para actuar de forma justa, adecuada y con moderación. Aquí el yo poético legitima su decisión con su prudencia, dando lugar a lo satírico. Seguramente la Iglesia le diría que lo prudente para una mujer sería casarse con un buen hombre, tener hijos y cuidar de la casa. Usando el vocabulario católico para llegar a la conclusión opuesta de la Iglesia, se refuerza la ironía en el poema.

Un elemento interesante en el poema es el cambio de roles que el yo poético propone para los géneros. Si la mujer tiende a ser quien es observada y medida por los ojos del hombre, aquí la mujer es quien es activa y evalúa al hombre:

Si es grande será un gigante  
que no lo puedo mirar,  
si es chico será un juguete  
que no puedo respetar (YTC:5).

El yo poético se ubica en la supuesta posición masculina de evaluar las características físicas de la posible pareja y, más aún, anticipa que ella no podrá respetar al hombre. Otra vez, asistimos al cambio de roles. Siguiendo los estereotipos patriarcales, la mujer tiene que respetar al hombre. En “Yo también quiero casarme” el yo poético femenino se opone directamente a las expectativas de la mujer y se niega al matrimonio. Aunque la canción también aborda el tema de una mujer que desea casarse, en ella se identifica una perspectiva muy diferente a la del poema “Todas íbamos a ser reinas” de Mistral. El poema de Mistral esboza la melancolía y la marginalidad del *estatus quo* en el campo, mientras que la canción de Parra en estilo y temática presenta una mujer que por su cuenta critica las estructuras patriarcales y las desobedece.

### **5.3.1 La violencia intrafamiliar en la tradición popular**

Violeta Parra recopiló en 1957 de María Alejandrina Tapia la cueca “Yo soy la recién casada”, a la que Parra le puso en su disco “Para qué me casarida”. Es otra canción que critica al matrimonio, pero con un tono más grave. Llama la atención sobre un gran tabú: la violencia intrafamiliar dirigida a los hijos y las mujeres (Herrero, 2017, p. 264). Herrero señala: “Así como le venía sucediendo con varias cantoras regionales, la letra era todo menos la imagen

típica de tarjeta postal que los propios chilenos tenían de su folclor” (Herrero, 2017, p. 263). La polka “Yo también quiero casarme” de Parra es irónica y utiliza tanto el humor como el sarcasmo en tanto recursos literarios que provocan y rompen los estereotipos de la mujer. “Para qué me casarida”, por otro lado, no es una polka humorística, es una cueca seca, simple y brutal en su estilo, y señala violencia intrafamiliar:

¿Para qué me casarida?  
Tan bien que ‘taba soltera  
Si mi taita me pegaba  
Mi marí’o dice «!juera!»

Mi marí’o me estima  
Como una reina:  
No me deja costilla  
Que no me quebra  
Tan imprudente  
que me tira del pelo  
delante gente (PMC:1 y 2)

La cueca a través del lenguaje popular rompe con el estereotipo de que las costumbres folklóricas son tradicionales y conservadoras en sus representaciones. Aquí se representa un yo poético mujer que denuncia la violencia que sufre. Las estrofas de la cueca recopilada y presentada por Violeta Parra nos sirven como puente al próximo capítulo que abordará las *Décimas* de Parra. Parra pasó mucho tiempo viviendo con mujeres campesinas e indígenas de quienes recopilaba canciones. La denuncia de la violencia y el reclamo por la justicia es un tema recurrente en la obra parriana, quien define al matrimonio como una cadena y un infierno. En el capítulo que viene analizaremos la voz autobiográfica de Violeta Parra que reclama justicia para los que sufren la marginalidad social que ofrece la modernidad para los pobres de Chile, a la vez que retoma la violencia contra la mujer y los femicidios como tópicos centrales.

#### **5.4 Conclusiones preliminares: el feminismo y la tradición popular**

En este capítulo nos hemos enfocado en el estudio del papel de la mujer en diferentes situaciones cotidianas sobre todo en relación al matrimonio. Exploramos cómo Mistral articula la vida y los sueños de cuatro niñas elquinas que quieren otra realidad y confían en que la manera para cambiar sus condiciones de vida será la de casarse con un buen hombre. Ninguna de las niñas logra trascender y todas son enterradas en el mismo valle donde nacieron. De esa misma forma se sucederán las vidas de generaciones venideras de mujeres, siguiendo los ciclos naturales de la naturaleza. El poema declara la falta de posibilidades para mujeres campesinas de una manera postmoderna, donde se resalta lo autóctono de un ambiente cotidiano en

oposición a la modernidad industrializada. Sin embargo, el poema parece aceptar el destino de las niñas. Afirma que al morir las niñas volverán a la tierra donde obtendrán su paz. La tierra es más bien una metáfora religiosa de llegar al cielo. Refleja una noción pasiva ante el deseo de Dios.

Casi como una respuesta a “Todas íbamos a ser reinas”, la polka chilena “Yo también quiero casarme”, recopilada y cantada por Violeta Parra, desafía directamente las estructuras patriarcales al presentar a una mujer protagonista quien, irónicamente, afronta los estereotipos del matrimonio. Muestra así que existen otras posibilidades para la mujer que se concibe independiente del hombre. El yo poético desafía los estereotipos femeninos al oponerse al deseo masculino y distanciarse del matrimonio y sus papeles arquetípicos. Vale destacar que esta canción se grabó 20 años después de la publicación de “Todas íbamos a ser reinas”. Por otra parte, es importante destacar que Mistral asume muchas veces posiciones más conformacionales en debates públicos que en su poesía, como por ejemplo, en un artículo del 8 de marzo de 1906 donde aseveró sobre la mujer: “Que pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella criatura que agoniza y miserea, si el padre, el esposo o el hijo no le ampara” (Mistral, 1906). La noción del rol de la mujer atravesaba una época de cambios. Asimismo, la canción “Yo también quiero casarme” tiene raíces tradicionales y revela que mujeres campesinas chilenas se han opuesto a los estereotipos femeninos por mucho tiempo. Parra se inspiró en las mujeres campesinas e indígenas que conocía de su trabajo de recopilación. Ellas le cantaban canciones populares con reivindicaciones políticas concretas que también trataban temas tabúes como la violencia intrafamiliar.

En el capítulo que viene nos alejaremos de la tierra y la naturaleza. Entraremos en la modernización de las ciudades durante el siglo pasado, fenómeno que atrajo miles de personas que se mudaron del campo a la urbe. Analizaremos partes de la autobiografía poética de Violeta Parra, quien retoma las reivindicaciones de mujeres “subalternas otras” al denunciar la violencia de género en la ciudad, estableciendo así un diálogo con movimientos feministas actuales.

## 6 LA CIUDAD Y EL CUERPO FEMENINO

*¿Y las pobres muchachas muertas,  
escamoteadas en abril,  
las que asomáronse y hundiéronse  
como en las olas el delfín?*  
Gabriela Mistral

### 6.1 Introducción: mujeres que se inscriben en la historia con su clase, género y cuerpo

En el capítulo anterior nos alejamos de la relación mística entre tierra y mujer y nos enfocamos en la realidad vivida por mujeres “subalternas otras”, su relación con la tierra y los estereotipos que allí se expresaban. En este capítulo indagaremos en *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* de Violeta Parra, que aborda la migración del campo a la ciudad. La naturaleza se ausenta de su escritura, lo cual le endurece y entristece el tono. En estas circunstancias literarias la violencia contra la mujer se presenta como tema nodal. Ilustramos cómo el género autobiográfico es una estrategia literaria y política para que la mujer “subalterna otra” pueda alzar la voz y crear un espacio de enunciación como hacer lo personal político y general. En las *Décimas*, Parra denuncia la injusticia contra la mujer a la vez que ella se presenta en la historia con su clase y su género.

Posteriormente, en la sección 6.4 presentaremos un aporte teórico acerca de los conceptos “tierra” y “territorio” y su relación con el cuerpo femenino, la violencia y el femicidio. Seguimos la antropóloga Rita Laura Segato y otras feministas decoloniales que proponen que entender “el cuerpo como el primer territorio” es una manera que la mujer “subalterna otra” utiliza para defenderse de la explotación colonial patriarcal. Relacionamos lo dicho con las *Décimas*, para interpretar cómo la explotación del territorio corporal se manifiesta en la poesía. Estudiaremos el tema de la violencia, violación y femicidio en la décima “Se llevan a la Teresa” de Parra, y discutiremos este texto a la luz del movimiento feminista #NiUnaMenos que se ha difundido en varios países latinoamericanos en contra de los femicidios. Volveremos a la consigna “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista” para discutirla en relación con el planteamiento central de la investigación: ¿Cómo podemos entender las conexiones literarias entre tierra y mujer en los textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra, y su relación con la lucha por el territorio?

## 6.2 La autobiografía como género literario

Marjorie Agosín e Ines Dölz-Blackburn rescatan a la autobiografía como género literario en pos de analizar las *Décimas* de Parra con perspectiva de género. Ellas utilizan la noción de la crítica literaria vigente en 1950, entendiendo la autobiografía como “una visión retrospectiva y coherente de la existencia humana” y “una variada mezcla de historias, de biografía y de reminiscencia” (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 99). Ellas subrayan que la autobiografía es un género que narra historias generales de la existencia humana y no tan sólo una experiencia individual. No obstante, añadimos “el pacto autobiográfico” del teórico francés Phillipe Lejeune, que indica que el lector debe aceptar que existe una forma de identidad entre autor, narrador y protagonista (Lothe, Refsum, Solberg, 2007, p. 205, nuestra traducción).

El género autobiográfico históricamente ha sido dominado por hombres y de esta manera las historias personales (y generales) de las mujeres han sido silenciadas. Con los movimientos sociales de liberación femenina, las autobiografías escritas por mujeres se duplicaron en la década de los 70 (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 99). Agosín y Dölz-Blackburn hacen hincapié en cómo las mujeres del siglo pasado escribían autobiográficamente sobre el quehacer cotidiano de las mujeres, haciendo validar la vida cotidiana y personal de ellas y elevarla en importancia (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 99). Ellas resaltan que la autobiografía femenina “rescata eventos que no pertenecen a la esfera de la historia visible sino más bien a la historia invisible o cotidiana de la mujer que escribe” (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 100).

Las obras escritas por mujeres tienen la tendencia de leerse autobiográficamente con énfasis en lo personal y femenino, mientras que las obras escritas por hombres son leídas por su valor literario y entendidas como universales. Aquí resaltamos el valor literario y socio-histórico de la obra autobiográfica de Parra, donde el género autobiográfico resulta ser un recurso literario ideológico para promover la voz femenina subalterna. El hecho de escribir autobiográficamente desde la otredad y la subalternidad abre la posibilidad de utilizar su propio lenguaje popular y las experiencias folclóricas. Sostenemos que la obra autobiográfica de Parra tiene gran valor literario ya que entremezcla lo popular con lo culto, en un estilo folclórico que resalta la situación vivida de la mujer “subalterna otra” y desafía tabúes y estereotipos sobre la mujer.

### 6.3 Las décimas autobiográficas: “mujer, no me gustas cuando callas”<sup>60</sup>

Las *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* es un libro de poesías autobiográficas escritas por Violeta Parra en 1957<sup>61</sup> y publicado póstumo en 1970 con el título elegido por la editorial Pomaire.<sup>62</sup> El libro contiene, probablemente, los textos más estudiados de la obra parriana<sup>63</sup> (Stedile Luna, 2014, p. 88).

Los 95 poemas de la autobiografía son escritos en décimas, es decir, formalmente son poemas con cinco estrofas, constituidas a la vez por diez versos octosílabos con rima ABBAACDDC cada estrofa. Las décimas cuentan detalladamente, en primera persona del singular, reminiscencias de la vida de Violeta Parra, desde su infancia campestre en el sur de Chile hasta sus últimos años. Están marcadas por la culpa que sentía la artista por la muerte de su hija Rosita Clara, quien falleció mientras Parra estaba en Europa. El tono del libro es “melancólico, nostálgico, doloroso, de crisis y de búsqueda de autoidentificación” (Miranda Herrera, 2000, p. 13).

#### 6.3.1 La mujer real y el estilo tradicional

Agosín y Dölz-Blackburn resaltan la ideología feminista que se articula en las *Décimas*, indicando que se trata de un feminismo de vanguardia, preocupado por la conciencia social y el rol de la mujer latinoamericana (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 102). En las *Décimas* “aparece en todo su esplendor la visión de una mujer campesina sumida en una condición real e histórica” (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 102). El hecho de escribir versos autobiográficos hace que el mensaje sea muy íntimo y personal, a la vez que articula una historia general de las mujeres latinoamericanas “otras subalternas”.

La modalidad de las décimas era propia de los payadores, de los poetas populares y de la tradición hispana (Subercaseaux, 2017, p. 35). Con su autobiografía en verso, Parra se inscribe en la tradición autobiográfica de la Edad Media, con las “historias de vida” que

---

<sup>60</sup> Consigna utilizada en marchas feministas en América Latina. Tiene intertextualidad con el poema de Pablo Neruda “Me gustas cuando callas” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Al agregarle el adverbio de negación “no”, se desafía el estereotipo del papel de la mujer como pasiva y muda y se la empodera para que libere su voz.

<sup>61</sup> Violeta Parra la escribió en un mes y de “una patá”, según su hermano Nicanor Parra (Morales, 1990, p. 176), mientras que Miranda Herrera señala que empezó a relatar las *Décimas* en 1954 y las terminó al volver de su viaje a Europa en 1958 (Miranda Herrera, 2000, p. 1).

<sup>62</sup> Conforme a lo que destacan Agosín y Dölz-Blackburn sobre el florecimiento de las autobiografías femeninas en los `70, Violeta Parra fue visionaria en su trabajo autobiográfico, aunque nadie quiso publicar sus versos mientras ella se mantuvo con vida.

<sup>63</sup> Cabe aclarar que dicha obra no siempre fue la predilecta de los investigadores. Agosín y Dölz-Blackburn publicaron *Violeta Parra: Santa de Pura Greda* en 1988, donde sostenían que las *Décimas* era quizás la obra más ignorada y menos estudiada de Violeta Parra (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 102).

trascendieron en la época imperial en España y se extendieron a América. Eran narraciones solicitadas por alguna autoridad religiosa, moral o intelectual (Morales T., 2003, p. 54). En la segunda décima de Parra, “Muda, triste y pensativa”, la voz poética autobiográfica de Violeta Parra utiliza la tradición medieval de anotar sobre la razón por la cual se escribe:

Fue grande sorpresa mía  
cuando me dijo: Violeta  
ya que conocís la treta  
de la vers’á popular  
príncipiame a relatar  
tus penurias ‘a lo pueta (MTP:1).

Quien solicita la narración popular es su hermano, Nicanor Parra, que de la mano de su “antipoesía” llegó a ser uno de los poetas chilenos más célebres. Él funciona como la autoridad que le otorga legitimidad a los versos (Morales T., 2003, p. 54). El tono y el estilo de la autobiografía se manifiestan, tratando las penurias de la vida de Violeta Parra como representante de la marginalidad y lo hace en estilo popular, utilizando su propio vocabulario abundante en chilenismos regionales y metátesis.<sup>64</sup> En la respuesta que el yo poético replica a su hermano, relata los deberes y dolores que ella ya tiene con su trabajo y su casa:

si tengo tanto trabajo,  
que ando arriba p’abajo  
desentierrando folklor.  
No sabís cuánto dolor,  
misería y padecimiento  
me dan los versos qu’encuentro;  
muy pobre está mi bolsillo  
y tengo cuatro chiquillos  
a quienes dar! el sustento (MTP:2)

Esta estrofa revela con una oralidad impresionante, dentro de la métrica de las décimas, el trabajo de Parra por “desenterrar folklor”, es decir recopilar canciones y costumbres folklóricas para que no desaparezcan. En dicho trabajo ella anda de “arriba p’abajo” y conoce así los dolores de personas reales del campo. El yo poético sufre junto con ellos, porque se identifica con ellos. Ella no es un académico que estudie al “otro” por interés museístico. Ella también es pobre y tiene cuatro hijos a los que debe sustentar.

Las *Décimas* de Parra son el primer ejemplo latinoamericano de una autobiografía en forma de poema que describe la doble marginalidad derivada de la clase social y el género (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 101). Violeta Parra se inscribe por ende en la historia

---

<sup>64</sup> “La metátesis es una figura de dicción que consiste en el juego que se produce entre los fonemas al modificar el orden de las letras en una palabra – o según unos autores – el de las palabras en la frase” (Beristáin, 1995, p. 326). Un ejemplo de las *Décimas* es “demen” en vez de “denme” (Parra, 1970, p. 208).

autobiográfica femenina latinoamericana que inauguró Sor Juana con su polémica respuesta a Sor Filotea (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 100). En las *Décimas* la condición popular y la marcada individualidad de Violeta Parra se manifiestan de forma conjunta. Miranda Herrera afirma que “la individualidad aminora su protagonismo en la enunciación y en su lugar cede el espacio para la representación de su relación con los otros. Incluso el yo poético se manifestará a través de muy diversas ‘máscaras textuales’ y de muchas voces” (Miranda Herrera, 2013, p. 246-247). Parra escribía desde la marginalidad y lo que veía y vivía la empujaba a escribir y luchar (Miranda Herrera, 2000, p. 2). Al principio de las *Décimas*, en “Más van pasando los años”, el yo poético declara su compromiso social:

Yo no protesto por migo  
Porque soy muy poca cosa  
Reclamo porque a la fosa  
Van las penas del mendigo.  
A Dios pongo por testigo  
que no me deje mentir,  
no me hace falta salir  
un metro fuera ‘e la casa  
pa’ ver lo que aquí nos pasa  
y el dolor que es vivir (MPA:4)

La estrofa revela el carácter político colectivo de los textos de Parra, planteando reivindicaciones sociales que reclaman en nombre de las penas de los pobres que no son escuchados. El yo poético se entiende como portavoz del pueblo, las penas que expresa atañen no sólo a su condición personal, sino que reclaman justicia para un pueblo entero que sufre. El lenguaje es popular y casi parece *poesía slam*<sup>65</sup> de la actualidad, lo cual está en oposición a la forma estricta de las *Décimas*. Esta amalgama de la cultura culta con la popular sintetiza la complejidad de la obra parriana:

Mujer instalada más allá de todos estereotipos, pero tensionada por ellos. Campesina emigrada a la urbe, pero jamás completamente ciudadina. Mestizaje no sólo étnico, sino sobre todo esta mezcla extraña de conflictos socioculturales instalados por la modernidad. Superación de binomios ilustrados: culto/popular; público/privado; femenino/masculino. Autobiografía que no sólo habla de sí misma, sino de familias e historias chilenas. *Décimas* que siguen la tradición de la poesía popular, pero que a la vez la “desafían” (Miranda Herrera, 2000, p. 2).

Como afirma Miranda Herrera, Violeta Parra se enfrenta a las problemáticas de la modernidad y es por ello que entendemos a Parra como una representante de los que sufren, o sea, se inscriben en “el lado oscuro de la modernidad”, en términos de la teoría decolonial. Violeta

---

<sup>65</sup> Poesía slam es una forma de poesía hablada (spoken word) donde el autor presenta su propia poesía en una competencia donde el público decide quién gana. La poesía slam suele ser compuesta por versos libres como una reacción a la poesía académica y tiende a tener un carácter político y personal.

Parra fue una mujer que se manejaba en varias esferas, entre campo y ciudad, entre lo culto y lo popular. No observaba el folklore y la pobreza desde afuera, sino que fueron partes de ella que ella transmitía en sus textos.

### 6.3.2 La ausencia de la naturaleza y colonialidad

Parra representa en sus *Décimas* la industrialización y la consecuente migración del campo a la ciudad, o “el lado oscuro” de la modernidad. Exploraremos la representación literaria de la violencia grotesca y el femicidio en la urbe popular. Rita Laura Segato destaca los femicidios como producto de la sistematicidad y racionalidad de la modernidad, como “prácticas casi maquinales de exterminio de las mujeres” (Segato, 2011, p. 39). También admite que existe violencia y femicidios en el campo.

Las primeras décimas de Parra abundan en descripciones que esbozan la vida campestre y las costumbres folklóricas ligadas a la naturaleza presente en su infancia. En 1933 Violeta Parra dejó el campo y se fue a Santiago a instancias de su hermano mayor Nicanor Parra. Con la mudanza a la metrópolis la ausencia de la naturaleza se manifiesta en sus textos. En sus *Décimas* “desaparecen entonces las imágenes claras y exultantes; los poemas se impregnan de sensaciones de pérdida, de tristeza, de alienación espiritual y física” (Agosín & Dölz-Blackburn, 1988, p. 96). La ausencia de la naturaleza se manifiesta como una alienación urbanizada que saca lo peor del ser humano y “la pobreza social la [...] oscurece el tono” de la poesía (Miranda Herrera, 2000, p. 14). En “Válgame Dios cómo están” el yo poético declara:

De rabia esconden las flores  
las meten en calabozos  
privando al pobre roto  
de su radiante colores (VDE:2).

La ausencia de la naturaleza se manifiesta y hace a la ciudad más triste, pobre y desigual (los ricos tienen jardines, los pobres viven en barrios bajos sin recursos). Parra critica la sociedad moderna por dividir a las personas entre ricos y pobres, o sea, en los que gozan de la modernidad y los que sufren las consecuencias de la colonialidad: “en este mundo inhumano / partidos mitá’ a mitá’ / del rico es esa maldad” (VDE:1)”. El estilo es muy sencillo y forma simplista divide el mundo en ricos y pobres, malos y buenos. El lenguaje y estilo comunican con el pueblo que describe. En “Más van pasando los años” el yo poético critica a la industria lechera alejada del campo y de los productos naturales que son partes de la vida cotidiana del campesino, y pregunta retóricamente: “En este mundo moderno / qué sabe el pobre de queso” (MPA:3). El

yo poético describe las consecuencias oscuras de la modernidad que el “otro subalterno” reconoce en su cotidianidad. Constatamos que los poemas de Parra también retratan la escasez y la marginalidad del campo, sin embargo, la ciudad pobre industrializada aparece como emblema del “lado oscuro de la modernidad”, que enajena a las personas que fueron obligadas a migrar del campo a la ciudad, alejándose de sus territorios, familias, saberes y costumbres.

#### **6.4 Territorio, cuerpo y femicidio: territorio como cuerpo y territorio como naturaleza<sup>66</sup>**

El Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre pueblos indígenas y tribales (El Convenio 169 de la OIT) es el instrumento legal internacional más importante a la hora de garantizar los derechos indígenas. El artículo número 13 declara que:

La utilización del término tierras [...] deberá incluir el concepto de territorios, lo que cubre la totalidad del hábitat de las regiones que los pueblos interesados ocupan o utilizan de alguna u otra manera (Convenio 169 de la OIT, 1989).

El convenio no define ni territorio ni tierra como conceptos. Nosotros entendemos a la tierra como la superficie del planeta o como un concepto general de la naturaleza. Al territorio lo comprendemos como un lugar con límites definidos. El Estado-Nación es un ejemplo de un territorio con fronteras jurídicamente marcadas. No obstante, varios pueblos indígenas no operan con territorios estrictamente definidos como es el caso de pueblos nómadas, por ejemplo.

La antropóloga decolonial feminista Rita Laura Segato argumenta que el cuerpo femenino o feminizado “siempre ha sido imbuido de significado territorial” (Segato, 2014, p. 38-39). Añade que la mujer se reduce a un objeto con el “carácter pornográfico de la mirada colonizadora” (Segato, 2011, p. 37). Una estrategia bélica frecuente es la violación de las mujeres del territorio que se conquista. Segato sostiene cómo la noción de la mujer como parte del territorio se expresa en los femicidios actuales.<sup>67</sup> Al femicidio lo entendemos como la forma más brutal del poder colonial patriarcal, donde el hombre silencia y desaparece a una mujer para siempre. Segato arguye: “En la lengua del femicidio, cuerpo femenino también significa territorio [...]. Ha sido constitutivo del lenguaje de las guerras, tribales o modernas, que el

---

<sup>66</sup> Tomamos prestado dicho título del capítulo de Echeverri “Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: ¿diálogo intercultural?” del libro *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (IWGA, 2004).

<sup>67</sup> Rita Laura Segato estudia sobre todo los femicidios actuales de la Ciudad de Juárez. Para más información vea *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013) y *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres* (2014) de Segato.

cuerpo de la mujer se anexe como parte del país conquistado” (Segato, 2013, p. 35). La antropóloga replica que en la economía actual hay una refeudalización de los territorios en donde los terratenientes se hacen dueños sobre la vida y muerte de las personas que se encuentran en su territorio (Segato, 2017). Añade que la violencia de género no sólo es una violencia entre el individuo que ejerce violencia y el individuo afectado por aquella. La violencia de género es una estructura relacional asimétrica de poder que se expresa en violencia y que está afectada por la economía, la política y la historia (Segato, 2017). Por ello entendemos la violencia de género como parte del patriarcado y, al tratarse de violencia ejercida contra mujeres “subalternas otras”, parte de la relación de poder que se expresa en la colonialidad. Cuando una comunidad pierde control sobre su territorio, las mujeres son las primeras en perder el control sobre sus cuerpos, y es por ende que la feminista comunitaria decolonial Lorena Cabnal<sup>68</sup> manifiesta que: “No se puede defender el territorio-tierra sin que se defiendan el cuerpo de las niñas y las mujeres” (López, 2018).

En el artículo “Mujer mapuche: Explotación colonial sobre el territorio corporal” (2011), la académica y militante mapuche Moira Millán analiza cómo el hombre colonizador ha abusado del cuerpo y de la fuerza de trabajo del mapuche y sobre todo de la mujer mapuche:

Sin duda el principal interés que ha mostrado el conquistador con nosotras es nuestra capacidad de supervivencia y nuestra fortaleza para el trabajo. A pesar de considerarnos aberrantes y feas no dudaron en seguir violándonos primero en condiciones de esclavitud y luego como trabajadoras domésticas (Millán, 2011, p. 133-134).

Con esto Millán pone al cuerpo mapuche en un marco histórico-político. Argumenta que la mujer mapuche ha sido abusada sistemáticamente por el conquistador y que el abuso sigue operando todavía dentro de la colonialidad patriarcal, por ejemplo, en el ámbito de las labores domésticas, que es donde las mujeres mapuche trabajan. O sea, la conquista del cuerpo de la mujer también acontece por fuera del territorio campestre, lo que demuestra cómo la colonialidad patriarcal se manifiesta también en las ciudades. Resaltamos por ende la propuesta de militantes actuales que proponen pensar a “el cuerpo como el primer territorio” (Cabnal, 2010, p. 22-23; Dorronsoro, 2013, p. 2). El colectivo “Brote Feminista” lo expresa así:

[U]na vez más vemos la unión inseparable del poder capitalista y patriarcal, pues la naturaleza y las mujeres somos objetos a dominar [...] dicho despojo significa [en] **su expresión más brutal, los femicidios, en donde los hombres se creen dueños de nuestra posibilidad de vivir o morir. Es por esto, que para nosotras la lucha por la defensa de los territorios pasa necesariamente por recuperar**

---

<sup>68</sup> Lorena Cabnal declara: “Yo no me nombro decolonial. Les cuento: soy feminista comunitaria territorial, porque voy más allá del tiempo colonial. Si me quedo como decolonial, me quedo en los 527 años por acá. Y estoy yendo atrás, a formas milenarias también” en una entrevista con Avispa Mídia realizada por Eguenia López (López, 2018).

**y rescatar nuestro primer territorio que son nuestros cuerpos** (Rebrote Feminista, 2015, énfasis en el original).

En este sentido, Begoña Dorronsoro interpreta a Segato y remarca cómo “el feminismo comunitario unifica las luchas de recuperación de la tierra y de los cuerpos (cuerpo-tierra), frente a las violencias ejercidas contra los pueblos indígenas, y muy en especial contra las mujeres indígenas” (Dorronsoro, 2013, p. 1). Junto con Lorena Cabnal, Begoña Dorronsoro manifiesta que “el cuerpo como primer territorio de defensa” tiene un significado especial porque la defensa de la tierra incluye la defensa del territorio como un espacio concreto donde la vida corporal se manifiesta (Cabnal, 2010, p. 22-23; Dorronsoro, 2013, p. 2).

Vemos que la noción decolonial feminista diverge de la noción ecofeminista que presentamos en el capítulo 4. Mientras que los ecofeministas crean ligámenes que conectan la tierra con la mujer, la posición decolonial feminista rechaza la reducción del cuerpo femenino como un ente biológico. Proponen el concepto del cuerpo como primer territorio, para diferenciarlo del territorio terrestre. El cuerpo femenino es vulnerable ante el poder colonial patriarcal que en su proceso de colonización territorial también coloniza los cuerpos que se manifiestan sobre el territorio. Por esto, la consigna “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista” representa una lucha por defender tanto el territorio terrestre como el territorio corporal. Abrazamos la lucha por los dos territorios, que conecta así la tierra y a la mujer, y rechaza la imagen estereotipada de la mujer fecunda pasiva.

#### **6.4.1 “No estamos todas, faltan las asesinadas”<sup>69</sup>: la violencia de género**

Violeta Parra denuncia un tema tabú que históricamente se ha tratado como asunto individual y no político: la violencia contra la mujer, la violación y el femicidio. En la décima “Se llevan a la Teresa” el yo poético funciona como una poeta reportera que denuncia los hechos crudos de la marginalidad urbana, más específicamente la violación en grupo a Teresa y su posterior femicidio. Esta décima funciona como una amalgama entre la lira popular y la crónica roja (Miranda Herrera, 2000, p. 14).<sup>70</sup> Se utiliza la décima para describir la realidad del pueblo para el propio pueblo como se hace en un periódico. El yo poético expresa en palabras la realidad que muchas chilenas viven y coloca en el orden del día el tema de la violencia contra la mujer. En “Se llevan a la Teresa” el yo poético muestra cómo la mujer con su cuerpo y sexualidad se vuelve un objeto de conquista para el hombre, o en palabras de Segato, cómo el cuerpo

---

<sup>69</sup> Consigna de marchas feministas de América Latina relacionada con el movimiento #NiUnaMenos

<sup>70</sup> Herrero destaca que los periódicos afirmaban en la crónica roja que se había violado y asesinado a una mujer de nombre Teresa (Herrero, 2017, p. 66).

femenino se reduce a un objeto de “carácter pornográfico de la mirada colonizadora” (Segato, 2011, p. 37). El hombre se autodefine como dueño de la mujer, lo cual Segato explica como una “dueñidad” (Segato, 2017). El yo poético es observador en esta décima, porque Teresa, la mujer que va a ser violada y asesinada, es privada de su posición de enunciar. Al matarla la silencian y la desaparecen para siempre. El yo poético canta en un bar y cuenta lo que ocurre una noche con Teresa. No se revela mucha información sobre Teresa y la entendemos como cualquiera de las mujeres que pertenecen a la multitud subalterna:

se llevan a la Teresa  
Entre nueve y a la fuerza,  
l'arrastran Mapocho abajo  
sacándole los refajos (SLT:1).

Estos versos indican que nueve hombres llevan con violencia a Teresa hacia el río Mapocho de Santiago. Los verbos “llevar” y “arrastrar” indican que es algo que se hace contra la voluntad de Teresa. El hecho de sacarle los refajos ya anticipa que se trata de motivos sexuales, la desvisten:

Yo debo seguir cantando  
pues paga la clientela;  
más la voz se me congela,  
la Tere ya está gritando (SLT:2).

Las letras son crudas y brutales. El yo poético escucha los gritos de “Tere”, el apodo indica una cercanía entre el yo poético y Teresa. Sin embargo, el yo poético no reacciona porque está obligado a seguir las leyes de la modernidad: Su trabajo es cantar en el bar y, si protesta, no obtendrá su sueldo. De todos modos, el yo poético no es la única que escucha a Teresa: “Se le oyen de cuando en cuando, / cada vez menos los gritos” (SLT:2). El verbo “oir” conjugado en plural advierte que hay más gente escuchando los gritos de Teresa. Empero, nadie hace nada.

El yo poético revela que al otro día “hallaron una Teresa / muerta por unos barbarios” (SLT:3). Los “barbarios” es el apodo de los hombres que frecuentan el bar y conlleva una clara connotación a “barbarie”, los “barbarios” son unos bárbaros que incivilizadamente abusan de una mujer. El yo poético denuncia “al bar, qu'es un cementerio” (SLT:3), implicando que no es la primera vez que hombres del bar matan a alguien. En la misma estrofa reclama que el Estado y sus instituciones no hacen nada para prevenir los femicidios: “¿sordo y mudo a estos misterios?”(SLT:3). Otra vez vemos cómo Violeta Parra denuncia la injusticia y la ignorancia, y, conforme al estilo de algunas feministas que publican el nombre y apellido de los abusadores en medios sociales, a raíz del movimiento #MeToo que empezó en 2017, el yo poético de Parra enumera a quienes ella considera los culpables de la violencia y los femicidios:

que tiene títulos varios:  
conserva'or o vicario  
alcalde o taita de grupo  
terratiente macuco  
industrial o comisario (SLT:4)

El yo poético no tiene miedo de nombrar hombres poderosos que ella considera culpables de la violencia, la violación y el femicidio ejecutados en la urbe de Santiago. Reclama que son ellos (todos son varones) los que tienen el poder y que abusan del poder en contra “del que no sabe” (SLT:4). Él que no sabe, es el “subalterno otro” que vive en la pobreza de la ciudad, inmigrado del campo, sin conocer sus derechos legales. El yo poético es constructivo y trae consigo reivindicaciones políticas:

menos patentes de alco'les,  
potreros con más frejoles<sup>71</sup>  
es lo que aquí se reclama;  
pa'l pobre una buena cama  
y un cielo con arreboles (SLT:5).

Las reivindicaciones de Parra se asemejan a los sueños de las niñas del valle del Elqui. Quieren una vida digna y segura.

#### **6.4.2 “Ni una mujer menos, ni una muerta más”: el movimiento #NiUnaMenos<sup>72</sup>**

La décima “Se llevan a la Teresa” y sus reivindicaciones se han vuelto desafortunadamente, demasiado actuales durante los últimos años. En la introducción de la tesis notamos cómo en la marcha del 8 marzo de este año también se destacaron consignas relacionadas a “La violencia machista” y “La defensa del territorio, [...] vida y territorio indígenas”. Estas consignas son parte del movimiento #NiUnaMenos que lucha contra los femicidios que se comenten cada día.

En nuestro análisis de las *Décimas* exploramos cómo Teresa sufre bajo la “dueñidad” de los hombres del bar. En grupo, utilizan la violencia para llevar a Teresa hasta el lugar donde la violan y al final la asesinan. El cuerpo y la sexualidad de Teresa se vuelven objetos de conquista para los hombres y estos se autodefinen como dueños de su cuerpo y su vida. Teresa

---

<sup>71</sup> Frejoles es una metátesis por frijoles. El lenguaje de Parra abunda en metátesis y otras formas populares de hablar. “La metátesis es una figura de dicción que consiste en el juego que se produce entre los fonemas al modificar el orden de las letras en una palabra – o según unos autores – el de las palabras en la frase” (Beristáin, 1995, p. 326). Otro ejemplo de las *Décimas* es “demen” en vez de “denme” (Parra, 1970, p. 208).

<sup>72</sup> La consigna “Ni una menos” es de un poema de la poeta y defensora de derechos humanos Susana Chávez de 1995. Uno de sus versos dice: “Ni una mujer menos, ni una muerta más” (Laudano, 2017, p. 4). Ella fue una voz pública contra el femicidio y vivía en Ciudad de Juárez. Seis años después de publicar su poema, Susana Chávez fue víctima de femicidio (Laudano, 2017, p. 4). La consigna de su poema sigue sonando en las calles de la mano del movimiento #NiUnaMenos, quien ha adquirido gravitación internacional.

pierde el control sobre su primer territorio: su cuerpo y su vida. El yo poético acusa a los testigos del femicidio de ser ignorantes y de cerrar los ojos ante las estructuras que se repiten en la sociedad patriarcal. Por último, considera responsables de mantener el *estatus quo* de varios hombres poderosos.

## **6.5 Conclusiones preliminares: “ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista”**

Hemos investigado cómo la autobiografía en versos de Violeta Parra es una obra que describe la realidad de las mujeres “subalternas otras” que sufren “el lado oscuro de la modernidad” en la urbe de Santiago durante la mitad del siglo XX. Las *Décimas* es la primera autobiografía latinoamericana en forma de poema que describe la doble marginalidad de clase y de género, y articula entonces por primera vez experiencias personales de una mujer, que pueden ser válidas como una historia general de mujeres subalternas. La obra hace de lo personal, lo político. Constatamos cómo la ausencia de la naturaleza estilísticamente entristece el tono de las *Décimas* y cómo temáticamente articula una cotidianidad grotesca y brutal, como metáfora de la ciudad moderna decadente, que se ve reforzada por la ausencia de colores y olores de la naturaleza.

La décima “Se llevan a la Teresa” es un grito contra la violencia de género y los femicidios en América Latina. El yo poético ocupa el escenario y crea un espacio de enunciación desde donde reclama justicia para las mujeres y cambios en la sociedad. De esta manera la autobiografía de Parra dialoga con los movimientos feministas actuales que denuncian la violencia machista y al femicidio como su expresión más brutal. Destacamos el enfoque de Segato que describe la violencia de género como una estructura relacional asimétrica de poder (Segato, 2017). Ella sostiene que el sistema económico actual funciona como una refeudalización que resulta en una “dueñidad” sobre los cuerpos de las mujeres. Los cuerpos femeninos son provistos de un valor territorial donde los hombres deciden sobre su sexualidad y hasta sobre su vida. Como una respuesta a los femicidios, feministas decoloniales como Lorena Cabnal, Begoña Dorronsoro y el colectivo Brote Feminista, proponen pensar al cuerpo como el primer territorio de la mujer (Cabnal, 2010, p. 22-23; Dorronsoro; 2013, p. 2; Rebrote Feminista, 2010). Entendemos entonces las conexiones literarias entre tierra y mujer en los textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra, y los relacionamos con la lucha por el territorio desde un enfoque decolonial feminista y a la luz de la consigna: “Ni la tierra ni la mujer somos territorio de conquista”. Se trata de una lucha por defender tanto el territorio

terrestre como el corporal. Celebramos esta lucha por el territorio que conecta la tierra y la mujer, y rechaza la imagen estereotipada de la mujer fecunda pasiva.

## 7 CONCLUSIONES

### 7.1 “¿Y qué hora es? Es hora de cantar. Canto. Cantas. Cantemos.”<sup>73</sup>

*Hay una fiesta en la Gloria  
y un llorar aquí en la tierra,  
como si una grande guerra  
haya manchado la historia;  
jamás de nuestra memoria  
has de borrarte, Gabriela;  
los niños de la escuelas  
ya no tienen su madrina:  
la Providencia Divina  
se llevó la flor más bella (HLC:5)*

Con esta estrofa concluye la autobiografía poética de Violeta Parra, es un homenaje a Gabriela Mistral, “la mujer americana”, la “Presidenta y bienhechora / de la lengua castellana” (HLC:1) que falleció en 1957, a los 67 años, a causa de un cáncer de páncreas. Diez años después, a los 49 años, Violeta Parra se disparó en La carpa de la reina donde había creado un centro de folklore chileno. El año anterior a su suicidio, como anticipando su partida, en *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966), Parra se despidió de la vida con su canción más emblemática:

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la marcha de mis pies cansados  
Con ellos anduve ciudades y charcos  
Playas y desiertos, montañas y llanos  
Y la casa tuya, tu calle y tu patio (GAV:4).

En los dos homenajes que Violeta Parra realiza, ante su muerte y la de Gabriela Mistral, se resalta la naturaleza, se compara a Mistral con una flor, y agradece la vida por haberle dado la posibilidad de caminar por la topografía diversa de Chile. En el trabajo que aborda la influencia mapuche en la obra parriana, Miranda Herrera les pregunta a los mapuche Gerónimo Nahuelcura y Olga Dihual cuál de las canciones de Violeta Parra mejor expresa la cultura mapuche. Su respuesta es “Gracias a la vida”, porque cumple “exactamente las mismas funciones que cumpl[en] sus cantos de *nguillatún*: agradecer por todo lo que recibimos diariamente” (Miranda Herrera, Loncol, Ramay, 2017, p. 81, nuestra cursiva). Como “Arauco tiene una pena”, “Gracias a la vida” sirve para fortalecer al pueblo, agradecer y conectarse con el mundo espiritual. Los homenajes finales de Parra que destacan la naturaleza, el pueblo y la

---

<sup>73</sup> Estrofa de “Elegía para cantar” de Pablo Neruda que junto con Nicanor Parra y Pablo de Rokha hicieron la introducción poética a *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* de Violeta Parra

palabra, la alegría, el llanto y el amor, nos sirven como introducción a la conclusión de este trabajo. Empezaremos por sintetizar los análisis, para luego presentar los resultados de la investigación y las conclusiones finales.

## **7.2 Resumiendo: el grito traspasando siglos**

Empezamos esta tesis presentando el grito de las mujeres del Encuentro Nacional de Mujeres que resonaba en territorios ancestrales: “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista” (Encuentro Nacional de Mujeres, 2018). En el primer capítulo relacionamos su grito con las consignas esgrimidas en las calles de Santiago durante de la huelga de mujeres organizada el 8 de marzo de este año, destacando entre ellas “La violencia machista” y “La defensa del territorio, [...] vida y territorio indígenas” como dos ejes a seguir en esta investigación. Planteamos la hipótesis de que muchas de las consignas de movimientos feministas actuales encuentran eco en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra. Luego, exploramos cómo las voces de Mistral y Parra pueden entenderse como prolongación del “grito en contra de la injusticia” (Rodney Rodríguez, 2004, p. 958) producido por mujeres latinoamericanas durante más de 500 años. Además, algunas escritoras latinoamericanas se han preocupado por la doble marginalidad producida sobre por las mujeres por la Conquista y el patriarcado. Cotejamos los estudios existentes sobre la tierra y la mujer y las perspectivas decoloniales feministas presentes en las obras de Mistral y Parra. Encontramos que, desde las primeras publicaciones de Mistral y Parra, los críticos han resaltado la condición de ambas en tanto portavoces del pueblo marginalizado, sobre todo de las mujeres rurales, mestizas e indígenas de clase baja (Agosín & Döllz-Blackburn, 1988, p. 16). Sus representaciones de la tierra, la mujer y lo indígena, así como sus estilos orales, populares y autóctonos, han sido resaltadas por varios críticos. En los últimos años, se ha registrado un auge tanto de estudios con enfoque ecofeminista sobre la obra poética de Mistral como de estudios decoloniales sobre la obra parriana. Sin embargo, no encontramos obras decoloniales feministas de sus obras poéticas, ni mucho menos hemos encontrado análisis decoloniales feministas que comparen las representaciones de tierra y mujer en textos poéticos de las dos artistas. En consecuencia, hemos hallado en este espacio nuestro nicho de investigación y hemos definido nuestro objetivo central: entender desde un enfoque decolonial feminista las conexiones literarias entre tierra-mujer, y su relación con la lucha por el territorio, en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra.

En nuestro análisis, introdujimos entonces la teoría decolonial y las teorías decoloniales feministas con los conceptos a utilizar, destacando al colonialismo, la colonialidad, la otredad, la subalternidad, el patriarcado y la interseccionalidad. Constatamos que la teoría decolonial y la teoría feminista estudian estructuras de poder de la sociedad: teóricos decoloniales como Aníbal Quijano sostienen que la idea de raza reordena todas las otras relaciones de poder dentro de la colonialidad (Mendoza, 2010, p. 19). Teóricas feministas aseveran que el género es el primer factor de dominación y sumisión dentro del patriarcado (Segato, 2011, p. 30). Mujeres afectadas por los dos sistemas de opresión de género y de raza sostienen que es poco interesante discutir cuál de los sistemas oprime más, cuando lo cierto es que los dos oprimen, y las mujeres “subalternas otras” son afectadas por los dos sistemas opresores a la vez (Segato, 2011, p. 30). Por ello, académicas decoloniales feministas proponen estudiar las relaciones de poder coloniales y patriarcales de una manera interseccionada, como hacen por ejemplo Rita Laura Segato, Karina Bidaseca, Vanesa Laba, Breny Mendoza, María Lugones, Moira Millán y los colectivos “Mujeres Creando” y “Brote Feminista”. En ambas teorías se estudia la creación de “el otro” y la subalternización de “el otro” u “otra”. En consecuencia, nos hemos enfocado en las representaciones de mujeres “subalternas otras” en tanto sujetos agentes de la historia, presentes en los yo poéticos de la poesía de Gabriela Mistral y Violeta Parra. También hemos abrazado la diversidad dentro de las teorías feministas decoloniales, para comprender que las realidades “subalternas otras” varían y que diferentes posiciones en el debate resultan fructíferas, a la hora de analizar la realidad. Por lo tanto, en esta tesis de máster hemos dialogado con teóricos ecofeministas y feministas occidentales, aunque nosotras nos hemos posicionado junto a los feministas decoloniales.

En el capítulo 2 “Representaciones poéticas de Gabriela Mistral y Violeta Parra”, presentamos la obra de Mistral y Parra. Mostramos primero cómo Gabriela Mistral y Violeta Parra mantenían la “cuerdecilla de la voz” unida a su tierra y su condición de mujer mestiza, pobre y del campo. Presentamos líneas generales de la obra y vida de las dos escritoras chilenas y cómo ellas, como mujeres “otras”, participaron de los debates públicos de la época a través de su labor artística y en entrevistas y publicaciones. Ellas aportaron experiencias de mujeres “otras” que desafiaron las voces masculinas y femeninas burguesas. Ambas, Mistral y Parra, desafiaban estructuras patriarcales y coloniales en la sociedad. Asimismo, se posicionaban como voces divergentes en el debate feminista de la época. Lo que en parte tiene que ver con que Mistral nació en 1889 y Parra en 1917 y que, por tanto, representan generaciones diferentes. Mistral representaba al feminismo de la diferencia y Parra el feminismo de la igualdad (aunque

Sonia Montecino define a Violeta Parra como una representante del “feminismo popular” que “arranca de la experiencia y no es dictado por el sistema político-conceptual del feminismo chileno o latinoamericano” (Montecino, 2017, p. 11). Posteriormente, desarrollamos por qué usaríamos las letras de las canciones de Parra como textos poéticos. Presentamos los aportes de Paula Miranda Herrera e Ignacio Valente para argumentar el gran valor poético que contienen las canciones de Parra (Miranda Herrera, 2013, p. 26; Valente, 1977).

Planteamos la primera cuestión a investigar: ¿Qué estrategias literarias emplean las voces poéticas para representar a la tierra y la mujer en textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra? Y ¿cómo se expresa la conexión entre estas representaciones? Determinamos que el uso de yo poéticos en los textos es una estrategia para representar a la mujer “subalterna otra” con una voz propia. Además, presentamos el concepto de polifonía de Mijaíl Bajtín para describir la realidad desde varias perspectivas (Bajtín, 1982, p. 304). El uso de metáforas, analogías, antropomorfismos y otras figuras literarias las consideramos estrategias para representar la tierra y la mujer, y crear conexiones entre ellas en los textos.

En el capítulo 2 también presentamos al método literario que utilizaríamos para el análisis de los textos poéticos, destacamos la imaginología como técnica literaria para descifrar qué estereotipos sobre la mujer se manifestaban en los textos poéticos. Elegimos la imaginología porque, en cierto modo, su manera de estudiar “our mental images of the Other and ourselves” (Beller y Leerssen, 2007, p. xiiiv) dialoga con la teoría decolonial y la teoría feminista. Estas tres disciplinas estudian las creaciones (mentales) de “el otro” y su inferiorización. La imaginología nos ha servido para descifrar las creaciones que se esconden bajo, por ejemplo, figuras literarias. La imaginología también contribuyó en el análisis de los efectos que dichos estereotipos tienen en las relaciones de poder de la sociedad, y que estudiamos aquí desde un enfoque decolonial feminista.

Los capítulos analíticos 3, 4, 5 y 6 han sido organizados para responder a las diferentes interrogantes a investigar. Fueron organizados según un orden cronológico que comenzó con la representación de la Conquista de América, pasando por la vida campesina de mujeres “subalternas otras” del siglo pasado y abarcando finalmente a la ciudad industrializada. En el capítulo 3 “La tierra y la lucha”, que literariamente presenta la lucha por la tierra de pueblos originarios (“subalternos otros”), introdujimos primero la teoría decolonial y luego la teoría decolonial feminista. Exploramos cómo los mapuche “subalternos otros” se volvieron sujetos de su propia historia en la canción elegiaca “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra. Asimismo, cotejamos que la mujer no tiene espacio en esa canción. Ella está silenciada o

simplemente ausente. En el capítulo 4, titulado “La tierra y la mujer” destacamos de qué forma se representa dicha relación sobre todo en textos poéticos de Gabriela Mistral que crean relaciones místicas entre la fertilidad y la maternidad de la tierra y la mujer, utilizando antropomorfismos, metáforas y analogías. En nuestro análisis, repasamos críticamente desde una posición ecofeminista la tendencia a ligar tierra y mujer. En el capítulo 5, “La mujer y la realidad”, recabamos experiencias de la vida real de mujeres “subalternas otras” del campo, representadas en “Todas íbamos a ser reinas” de Gabriela Mistral. Con ayuda de la imaginología analizamos “Yo también quiero casarme”, canción recopilada por Violeta Parra que igualmente desafía estereotipos sobre la mujer. En el capítulo 6, “La ciudad y el cuerpo femenino”, analizamos la décima “Se llevan a la Teresa” de Violeta Parra, que articula la violencia de género y el femicidio. Relacionamos la lucha representada en esa canción con la llevada a cabo hoy día contra el femicidio actual, epitomizado el movimiento #NiUnaMenos, con la lucha por la tierra y el territorio, destacando al cuerpo de la mujer como el primer territorio susceptible de ser defendido (Cabnal, 2010, p. 22-23; Dorrnsoro, 2013, p. 2).

### **7.3 Resultados de la investigación**

A la luz del anterior resumen de la tesis, queremos ahora presentar los resultados de la investigación. Presentamos primero las conclusiones de cada capítulo y sintetizamos al final una conclusión general respondiendo el objeto central de la investigación.

En el capítulo 3, “La tierra y la lucha”, introdujimos conceptos de la teoría decolonial y de teorías decoloniales feministas, a la vez que iniciamos nuestro análisis literario. Exploramos la segunda cuestión a investigar: desde una perspectiva decolonial feminista ¿Cómo emergen la otredad, la subalternidad, el colonialismo, la colonialidad y el patriarcado en los textos estudiados y qué relación guardan con la lucha por el territorio? Contrastamos dichas preguntas con la canción “Arauco tiene una pena” y, mediante el análisis de las voces poéticas y figuras literarias utilizadas, indagamos sobre las reminiscencias de la lucha por la tierra en el contexto del colonialismo y la colonialidad expresadas en la canción, y su relevancia en otros textos poéticos chilenos. El yo poético observador de la canción elegíaca pone en juego la diferencia entre colonialismo y colonialidad de la teoría decolonial, al afirmar que el colonialismo llegó a Chile como un proceso militar comandado por los españoles y que la colonialidad se ha perpetuado a pesar de la Independencia y creación de la República chilena en 1810 (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15). A partir de la Conquista, los europeos se han autodefinido como sujetos agentes activos de la historia universal y han definido a los pueblos originarios como “los

otros”. Explicamos cómo en el proceso de construcción de la “otredad”, se desarrolla también un proceso de subalternidad que legitima la dominación sobre “el otro subalterno” según la teoría decolonial. La canción “Arauco tiene una pena”, enuncia hechos históricos desde la perspectiva de los “subalternos otros”. Los mapuche se vuelven sujetos agentes de su propia historia e identifican a los europeos como “los otros”: “Un día llega de lejos / *huescufe* conquistador” (ATP:2). La polifonía de voces poéticas nos ayudó a recrear diversos aspectos del pasado. Desde una perspectiva decolonial, “Arauco tiene una pena” representa un aporte significativo a la hora de contar historias desde “el lado oscuro de la modernidad”, afirmando que el colonialismo ha devenido de la colonialidad y que la misma se expresa en “injusticias de siglos” (ATP:2) que el pueblo mapuche experimenta.

Por otro lado, la canción reproduce el estereotipo del hombre agente activo y la mujer pasiva. Las mujeres brillan por su ausencia en “Arauco tiene una pena”. La académica mapuche Moira Millán sostiene que las mujeres deben, a la vez que exigir espacios dentro de la comunidad, constituirse en sujetos históricos del proceso de lucha (Millán, 2011, p. 135). Es por demás ilustrativo que la mujer se encuentre ausente en las historias de lucha por la tierra y que, al mismo tiempo, se multipliquen las analogías entre la fecundidad de la tierra y la fertilidad de la mujer, tal como resaltamos en el capítulo 4.

Luego identificamos intertextualidades de “Arauco tiene una pena” con los poemas “Cordillera” y “Canción quechua” de Gabriela Mistral, y “Elegía” de Pablo Neruda, y encontramos que los diferentes yo poéticos crean ligámenes fuertes entre la tierra y la lucha de los pueblos indígenas por perdurar en comunión recíproca con la tierra. Gabriela Mistral asegura que “La tierra es el sostén de todas las cosas” (Mistral, 1999, p. 72) y Millán sintetiza que “nuestro pueblo estructura toda su cultura, toda su identidad, toda su filosofía a partir del vínculo con la tierra, con el territorio (Millán, 2017). Constatamos que la muerte simultánea del pueblo mapuche y la tierra que Parra evoca en “Arauco tiene una pena”, son consecuencias del colonialismo y la colonialidad. Los conquistadores han despojado de recursos naturales a la tierra hasta el límite mismo de la destrucción. Con ello dominan a los pueblos que viven en la tierra. La tierra y el pueblo mapuche se están muriendo, sin embargo, al llamar a los antepasados originarios a levantarse y luchar, el estribillo de la canción motiva a un nuevo levantamiento contra las injusticias. La dicotomía simplista entre conquistador y conquistado que Parra crea en la canción es típica de su época vanguardista y revolucionaria, donde se utilizaba un lenguaje popular y simple para transmitirle al pueblo un mensaje claro.

En el capítulo 4 y 5 hemos examinado a la primera y tercera cuestión a investigar: ¿Cómo se expresan las conexiones literarias entre tierra y mujer en los textos poéticos de Mistral y Parra? y ¿Cómo podemos interpretar las representaciones estereotipadas de la mujer y la ausencia del hombre en los textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra, desde una perspectiva decolonial feminista? En el capítulo 4, “La tierra y la mujer”, identificamos conexiones poéticas entre tierra y mujer articuladas en *Poemas de las madres*, “La tierra y la Mujer”, “La noche” y “Me tuviste” de Mistral y analizamos figuras literarias, especialmente los antropomorfismos, analogías y metáforas que crean ligámenes entre tierra y mujer. Basándonos en la imaginología, analizamos las imágenes estereotipadas de la mujer y su conexión con la tierra. Exploramos cómo los estereotipos literarios han sido heredados de la Grecia Antigua y determinamos la diferencia entre las representaciones de Mistral y la canción “La jardinera” de Parra.

En *Poemas de las madres*, el yo poético embarazado compara su fertilidad con la fecundidad de la tierra. Si bien hemos señalado que las analogías entre tierra y mujer son polémicas dentro del debate feminista, Gabriela Mistral se alineó a las feministas de la diferencia y, más tarde, ecofeministas han alabado sus aportes poéticos. Desde un análisis feminista de la diferencia, las analogías entre tierra y mujer empoderan a la mujer porque la distancia del poder patriarcal, atribuyéndole cualidades sobrenaturales femeninas a partir de su capacidad de conexión con la tierra. Un ejemplo de dicha representación estereotipada la encontramos en la exaltación que realiza el yo poético gestante de *Poemas de las madres* de Gabriela Mistral: “estoy fecunda como las plantas” (PM:17). Notamos que teóricos y militantes decoloniales feministas, como “Mujeres Creando” de Bolivia, critican esta posición por reducir a la mujer a un ente biológico sin capacidad intelectual y deseo propio (Soler, 2015). Ellas destacan que “Ni la tierra es mujer, ni las mujeres somos la tierra, ni la naturaleza es madre reproductora de vida para el hombre, ni nuestra fecundidad es naturaleza para cumplir con la voluntad masculina” (Soler, 2015), rechazando así las conexiones poéticas entre tierra y mujer en los textos de Mistral. En los poemas “La tierra y la mujer”, “Me tuviste” y “La noche” de Mistral, encontramos también analogías parecidas. Destacamos la oralidad y la comunicación entre madre, naturaleza e hijo, que crea una burbuja utópica de maternidad. Notamos, asimismo, que el hombre se encuentra totalmente ausente en los textos poéticos estudiados de Mistral. En dichos textos, el hombre no participa de los asuntos que tienen que ver con el embarazo y el cuidado de los hijos, mientras que la mujer está ausente cuando se trata de luchar por la tierra. En los dos casos la ausencia denota estereotipos sobre los roles masculinos y femeninos que la

poesía reproduce. Sin embargo, en esta investigación afirmamos que la ausencia del hombre en los poemas abre espacio para las experiencias de la mujer. Los poemas de Mistral, que versan sobre la maternidad y el cuidado de los hijos, visibilizan la existencia real de mujeres desde una dimensión poética y universal que ayudan a tornar lo personal en político, tal como reclamaban los feministas de la segunda ola feminista: “personal problems are political problems” (Hanisch, 2000, p. 114). Por ello, aunque nos posicionamos con las feministas decoloniales, valoramos la representación de la mujer y la relación entre cuerpo y maternidad presentes en los textos de Mistral. Es necesario recordar que la artista escribió en una época donde las mujeres que alzaban la voz provenían sobre todo de la clase alta urbana. La voz poética de los poemas de Mistral crea un escenario para la mujer “subalterna otra”, quien exige espacios dentro de la sociedad patriarcal y colonial. La canción “La jardinera” de Violeta Parra, representa otra relación entre tierra y mujer, ya que desafía al estereotipo de la mujer pasiva y victimizada. El yo poético de dicha canción está constituido por una mujer activa creadora, que para olvidarse de su exnovio cultiva la tierra. El yo poético parriano establece un ligamen productivo entre la tierra y la mujer, y no la relación mística que se observa en la poesía de Mistral.

En el capítulo 5, “La mujer y la realidad”, profundizamos en los temas “tierra” y “mujer”, pero ya no a partir de conexiones místicas, sino de la situación real de las mujeres del campo. Nos enfocamos en el papel de la mujer en situaciones cotidianas diferentes, especialmente en las que atañan al matrimonio. El poema postmoderno, “Todas íbamos a ser reinas”, de Mistral, pone el acento en lo autóctono y la cotidianeidad en contraposición a la modernidad industrializada. Describe la vida y los sueños de cuatro niñas elquinas que desean otra realidad, y que confían en que el casamiento con un buen hombre les permitirá modificar sus condiciones de vida. Las niñas no cumplen sus sueños y se mueren pobres, enterradas en el mismo valle donde nacieron. Sus vidas son narradas al compás de las estaciones del año. Constatamos que sus vidas están conectadas a los ciclos naturales de la tierra, lo cual implica que las estructuras se reproducirán eternamente a través de las generaciones. El yo poético parece aceptar el destino de las niñas, ya que enterradas en la tierra obtendrán su paz. Por su parte, las canciones de Parra optan por cambiar lo establecido y, casi como respuesta a “Todas íbamos a ser reinas”, la polka “Yo también quiero casarme” de Parra desafía las estructuras patriarcales, al presentar a una mujer protagonista que se rebela con ironía a los estereotipos del matrimonio. Se demuestra así que existen otras posibilidades para la mujer que anhele ser independiente del hombre. El yo poético desafía los estereotipos femeninos al oponerse al deseo masculino y distanciarse del matrimonio y sus papeles arquetípicos. El yo poético decide sobre

su propio cuerpo, sexualidad y vida. “Yo también quiero casarme” es una canción recopilada y arraigada en tradiciones populares, que revela que las mujeres campesinas chilenas se han opuesto a los estereotipos femeninos por décadas, por no decir siglos.

La última cuestión para investigar se abordó en el capítulo 6, “La ciudad y el cuerpo femenino”: ¿Cómo podemos comprender la conexión tierra-mujer representada en textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra, y su relación con el ligamen territorio-cuerpo? En el capítulo exploramos la conexión entre tierra y mujer, y su relación con el ligamen territorio-cuerpo partiendo de las *Décimas* autobiográficas de Parra, especialmente de la décima “Se llevan a la Teresa”. Comprobamos que las *Décimas* constituyen la primera autobiografía latinoamericana en verso que describe la doble marginalidad desprendida de la clase y el género, y articula, por primera vez, experiencias personales de una mujer que pueden interpretarse como parte de la historia general de las mujeres subalternas. Constatamos que la ausencia de la naturaleza en el poema funciona como metáfora de la ciudad moderna decadente. La carencia del campo en el poema entristece el tono ya que no se expresan colores ni olores. La ciudad es representada en su cotidianidad grotesca y brutal. El yo poético describe la realidad de las mujeres “subalternas otras” que sufren “el lado oscuro de la modernidad” en la urbe de Santiago. Presentamos aportes decoloniales feministas que profundizan en la relación entre tierra, territorio y cuerpo, explicando que nosotras entendemos a la tierra como la superficie del planeta o como la naturaleza, mientras que el territorio es un lugar concreto, con límites o fronteras. Verificamos con la antropóloga Rita Laura Segato, las semejanzas entre la conquista de territorios y la conquista del cuerpo femenino o feminizado (Segato, 2011, p. 37). Segato argumenta que la mujer ha sido imbuida de un significado territorial y que, al conquistar un territorio espacial, el cuerpo de la mujer ha sido incorporado a la conquista y agrega que la violencia de género es una estructura relacional asimétrica de poder que se expresa en violencia (Segato, 2017). En consecuencia, como anotamos, las feministas decoloniales proponen entender al cuerpo como el primer territorio, diferenciándolo de la tierra (o del territorio terrestre). Las mujeres “subalternas otras” reivindican el derecho de vivir, trabajar y sostenerse en la tierra, a la vez que luchan por conservar para sí su primer territorio, su cuerpo, oponiéndose a la conquista del mismo. Es decir, luchan en contra de la violencia machista materializada en violaciones y femicidios. Determinamos que la décima “Se llevan a la Teresa” de Violeta Parra, es un grito contra la violencia de género y los femicidios. El femicidio es el punto más extremo de la violencia de género, que imposibilita a la mujer tener un espacio de enunciación, silencia su voz y la desaparece para siempre.

## 7.4 Conclusiones finales

El objeto central de nuestra investigación era responder a la hipótesis: ¿Cómo podemos entender desde un enfoque decolonial feminista las conexiones literarias entre tierra y mujer, y su relación con la lucha por el territorio, en textos poéticos de Gabriela Mistral y Violeta Parra? A la luz de los resultados, y para responder dicha cuestión, creemos pertinente el uso del título “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista”, puesto que dicha consigna condensa nuestro enfoque decolonial feminista: las mujeres “subalternas otras” representadas en los poéticos de los textos literarios de Mistral y Parra luchan de diferentes maneras contra la explotación de la tierra y la explotación de sus cuerpos. En los textos poéticos repasamos cómo “la tierra es el sostén de todas las cosas” (Mistral, 1999, p. 72) para los pueblos indígenas. Constatamos que, en “Arauco tiene una pena”, Parra presentó de qué manera los pueblos originarios viven en simbiosis con la naturaleza: los indígenas defienden a la tierra de los conquistadores, que quieren explotar la tierra y los cuerpos indígenas. La tierra otorga todo lo que los pueblos necesitan para vivir y mantener su cultura e identidad.

En los textos poéticos de Mistral hemos encontrado una nítida relación entre tierra y mujer, donde se compara a los ciclos naturales de la mujer con los ciclos naturales de la tierra. Apreciamos la voz de Mistral, quien eleva las experiencias de la mujer a un nivel poético y político. Sin embargo, hemos criticado las analogías entre la fecundidad de la mujer y la fertilidad de la tierra (a pesar de su valor estético) puesto que dichas analogías omnipresentes en los textos de Mistral, siguiendo el ideal del feminismo de la diferencia, conectan a la mujer con la tierra de tal manera que se borran los límites entre la tierra y el cuerpo de las mujeres. Desde un análisis decolonial feminista destacamos que el ligamen místico entre tierra y mujer puede fortalecer la imagen estereotipada de la mujer como parte de un territorio que puede ser conquistado y explotado por el hombre. Sin embargo, resulta necesario insistir en que, para la escritura mistraliana, la mujer se refleja en la naturaleza porque vive rodeada de ella y de ella extrae todo lo que necesita para vivir.

Vimos que la noción decolonial feminista diverge de la noción ecofeminista: mientras que los ecofeministas crean ligámenes que conectan a la tierra con la mujer, la posición decolonial feminista rechaza la reducción del cuerpo femenino a un ente biológico. Feministas decoloniales como Lorena Cabnal, Begoña Dorronsoro y el colectivo “Brote Feminista” proponen el concepto del cuerpo como primer territorio, para diferenciarlo del territorio terrestre. El cuerpo femenino es vulnerable ante el poder colonial patriarcal, que en su proceso de colonización territorial también coloniza los cuerpos que habitan el territorio. Por ello, la

consigna “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista” epitomiza la lucha por defender tanto el territorio terrestre como el territorio corporal.

En el capítulo 6, “La ciudad y el cuerpo femenino”, el yo poético de las *Décimas* de Parra está alejado del campo. La naturaleza está ausente y la ciudad moderna se presenta con toda su brutalidad. Elaboramos el tema de la violencia de género y manifestamos cómo mujeres “subalternas otras” consideran al cuerpo como el primer territorio a defender. Como anotamos, dicho entendimiento no conlleva a concebir al cuerpo femenino como territorio terrestre. Al contrario, considerarlo como primer territorio significa que el cuerpo contiene límites que lo diferencian de la tierra. La mujer no es un anexo de la tierra, no pertenece a la tierra, mucho menos es tierra. La mujer es autónoma y debe decidir sobre su propio cuerpo y destino. Como verificamos, “No somos territorio de conquista” rechaza a la analogía mujer-tierra y denuncia el derecho de ser autónoma. La tierra y el territorio son importantes para las “subalternas otras”, pero no porque estén conectadas místicamente con ellos, sino porque la tierra y el territorio son el sostén de su cultura e identidad.

Como ya señalamos al inicio de este trabajo, los aportes poéticos y académicos de esta investigación están íntimamente relacionados a los ejes sostenidos durante el Encuentro Plurinacional de Mujeres tales como “La violencia machista” y “La defensa del territorio, [...] vida y territorio indígenas” (Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan, 2019, p. 13). Las mujeres que proclaman que “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista” defienden al territorio en el que viven del despojo colonial, y defienden sus cuerpos de la violencia, las violaciones y los femicidios. La consigna conlleva un rechazo al poder colonial y patriarcal. Abrazamos la lucha por el territorio que conecta a la tierra y la mujer, y rechaza la imagen estereotipada de la mujer fecunda pasiva.

La investigación realizada en esta tesis nos ha permitido registrar que existe un nutrido número de escritoras latinoamericanas que utilizan el ligamen entre cuerpo y naturaleza. Desde diferentes teorías feministas, verificamos que las conexiones pueden expresar empoderamiento o sumisión, pueden reproducir imágenes estereotipadas o desafiarlas. En consecuencia, nos gustaría en futuras investigaciones proseguir el camino propuesto por feministas decoloniales latinoamericanas como Rita Laura Segato, Moira Millán y Lorena Cabnal. En una sociedad cada día más dividida entre ciudad y campo y entre sur y norte, nos preguntamos si, acaso, las figuras literarias que amalgaman tierra y mujer se han modificado ¿Será que los ligámenes entre tierra y mujer expresan una crítica a la modernidad enajenante? ¿Cómo se posicionarían feministas decoloniales ante dichas perspectivas? Las obras poéticas de Mistral y Parra

encierran una densidad superlativa y son hipótesis de investigación que proponemos. Dado que la presente investigación trabajó con una selección acotada de textos de ambas autoras, sería extremadamente rico e interesante abordar más sistemáticamente la totalidad de sus obras y compararlas con nuevas expresiones como las representadas por el hip hop y rap de, por ejemplo, Ana Tijoux. De esta manera, se podría profundizar el estudio de cómo el actual grito de protesta de las mujeres latinoamericanas contra las injusticias tiene un poder transformador. Asimismo, si en esta tesis hemos comparado la perspectiva de dos mujeres chilenas, pertenecientes a dos generaciones distintas de feministas chilenas, sería muy enriquecedor poder incorporar la perspectiva de las feministas de las siguientes generaciones, para poder alcanzar una comprensión más amplia del desarrollo de temas feministas en la poética femenina chilena del último siglo. Aunque nos declaramos responsables de las posibles deficiencias de esta investigación, expresamos nuestro deseo de que el estudio interseccionado realizado en esta tesis sobre las poéticas de Gabriela Mistral y Violeta Parra abra a futuros investigadores senderos aún no transitados sobre las innovadoras poéticas de estas dos poetisas chilenas del siglo XX.

# BIBLIOGRAFÍA

- Aceituno, A. D. (2018). "Ecopoesía y descolonización: el rap de Ana Tijoux". *Taller de Letras*, 63, (pp. 11-22).
- Agosin, M. & I. Dölz-Blackburn. (1988). *Violeta Parra: Santa de Pura Greda: Un estudio sobre su obra poética*. Santiago de Chile: Planeta Biblioteca del Sur.
- Alone. (1986). *Gabriela Mistral. Antología*. 6ª edición. Santiago de Chile: Zigzag
- Arango-Ramos, F. D. (1997). "Resistance Literature in Spanish America". En Smith, V. (Comp.): *Encyclopedia of Latin American Literature*. London: Fitzroy Dearborn Publisher, (pp. 707-709)
- Areco Morales, M. (2013). "Ellas hablan con nadie en el jardín: María Luisa Bombal y Alejandro Zambra". *Hispanamérica*, Año 42, No. 124, Abril 2013, (pp. 31-39).
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Beller, M. & Leerssen, J. (2007). *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. (7ª edición). Ciudad de México: Porrúa.
- Biehl, J. (1991). *Finding our way. Rethinking Ecofeminist Politics*. New York: Black Rose Books.
- Bidaseca, K. (2015). "Reconociendo las superficies de nuestras hendiduras. Cartografiando el Sur de nuestros Feminismos". En Bidaseca, K. De Oto, A., Obarrio, J. & Sierra, M. (comps.): *Legados, Genealogías y Memorias Poscoloniales en América Latina: Escrituras fronterizas desde el Sur*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- ---. (2018). "Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas". En Meneses, M. P., & Bidaseca, K. A. (Comps.), *Epistemología del Sur*. Coimbra: CES. (pp. 165-181).
- Bidaseca, K. & Laba, V. V. (2011). *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- ---. (2016). "Feminismos y (des) colonialidad. Las voces de las mujeres indígenas del sur". *Temas de Mujeres*, 7(7).
- Binns, N. (2003). "Landscapes of Hope and Destruction: Ecological Poetry in Spanish America". *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993-2003*, (pp. 124-39).

- Dorronsoro, B. (2013). "El territorio cuerpo-tierra como espacio-tempo de resistencias y luchas en las mujeres indígenas y originarias". *IV Coloquio Internacional de Doctorandos/as do CES*, 6-7.
- Dölz-Blackburn, I. & Agosín, M. (1992). *Violeta Parra o la expresión inefable: un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura*. Santiago de Chile: Planeta.
- Cabnal, L. (2010) "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala". En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Madrid: Acsur Las Segovias. (pp. 11-25).
- Calderón, A. (1990). Antología Poética de Gabriela Mistral. (6ª edición). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Carreño, R. (2013). *Avenida independencia. Vía musical y crítica de una memoria disidente*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Contreras-Abarca, F. (2018). *Expresión y creación desde un paradigma decolonial*. (Tesis de magíster). Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Convenio 169 de la OIT (1989). "Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre pueblos indígenas y tribales", Declaración de la ONU.
- Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*: 1989: 1, Artículo 8. En: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Crespo, P. U. (2012). "Las "jornadas de octubre": intercambiando horizontes emancipatorios". En Montes, P. (Comp.): *Pensando los feminismos en Bolivia*, La Paz: Conexión fondo de emancipación. (pp. 9-66).
- Concha Molinari, O. (1995). "Violeta Parra, compositora". *Revista Musical Chilena*. Número 183. Enero-Junio (pp. 71-106).
- Cuneo, A. M. (1998). *Para leer a Gabriela Mistral*. Cyber Humanitatis.
- de Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- ---. (2000). *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag.
- De Costa, E. (1997). "Orality". En Smith, V (Comp.): *Encyclopedia of Latin American Literature* London: Fitzroy Dearborn Publisher. (pp. 600-601).
- Denegri, F. (1997). "Women's Writing. 19th Century". En Smith, V (Comp.): *Encyclopedia of Latin American Literature* London: Fitzroy Dearborn Publisher. (pp. 856).

- Echeverri, J. Á. (2004). Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: ¿diálogo intercultural?. *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, 259-275. Lima: IWGIA.
- Eddo-Lodge, R. (2017). *Why I'm No Longer Talking To White People About Race*. London: Bloomsbury Publishing.
- Eltit, D. (1994). *Crónica de Sufragio Femenino en Chile*. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer SERNAM.
- Encuentro Nacional de Mujeres. (2018). 33° Encuentro Nacional de Mujeres. <http://encuentrodemujeres.com.ar/>
- Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan. (2019). Síntesis. Programa, carácter y objetivos de la huelga general feminista 8 de marzo 2019. En: <http://cf8m.cl/encuentros/>
- Escobar, A. (2003). *Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano*. Bogotá: Universidad de Carolina del Norte. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. En: <https://www.redalyc.org/pdf/396/39600104.pdf>
- Figueroa, L., Silva, K., & Vargas, P. (2000). *Tierra, indio, mujer: Pensamiento Social de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Finzer, E. (2015). "Mother Earth, Earth Mother: Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist". *Hispania (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese)*, 98: 2 (Junio), (pp. 243-251).
- Garfield, E. P. & Schulman, I. A. (1991). *Las literaturas hispánicas. Introducción a su estudio*. Detroit: Wayne state University Press.
- Gaudichaud, F. (2019, junio). "Demokrati i landet, huset og senga". *Le Monde diplomatique* [edición noruega]. No. 6. (pp. 24-26).
- Gómez Cañoles, C. (2013). "Pensamiento latinoamericanista de Gabriela Mistral: un estudio desde la teoría feminista descolonial". *Revista Feminista Casa de la Mujer*, 22(1-2), 9-25.
- González, J. P. (1993). "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche". *Revista musical chilena*, 145(179), (pp.78-115).
- González-Ortega, N. (2006). "La construcción de estereotipos de "el otro occidental" como estrategia de resistencia literaria contra la hegemonía cultural de Occidente: Asturias, Castellanos, Arguedas, y García Márquez". En González-Ortega, N. (Comp.), *Relatos mágicos en cuestión. La cuestión de la palabra indígena, la escritura imperial y las narrativas totalizadoras y disidentes de Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. (pp. 179-187).

- Grosfoguel, R. (2006). “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”. *Tabula Rasa*, (4).
- Hanisch, C. (2000). “The personal is political”. En Crow, B. A. (Comp.): *Radical feminism: A documentary reader*. (pp. 113-116). New York: New York University Press.
- Herrero A., V. (2017). *Después de vivir un siglo. Violeta Parra, una biografía*. Santiago de Chile: Lumen.
- Holst, C. (2017). *Hva er feminisme*. (2ª edición). Oslo: Universitetsforlaget.
- Janss, C. & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. (2ª edición). Oslo: Universitetsforlaget.
- Laudano, C. (2017). Movilizaciones# NiUnaMenos y #VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y #ElFeminismoLoHizo. En *11 Seminário Internacional Fazendo Gênero y 13 Women’s Worlds Congress*.
- Legler, G. T. (1997). Ecofeminist Literary Criticism. En K. J. Warren (Ed.): *Ecofeminism. Woman, culture, nature*. (pp. 227-238). Bloomington: Indiana University Press.
- Lignum. (2014). “Bosque, madera & tecnología. Árboles de Chile: Mañío”. En: <http://www.lignum.cl/reportajes/arboles-de-chile-manio/#>
- López, E. (2018). “Lorena Cabnal: Sanar y defender el territorio-cuerpo-tierra”. *Feminismos. Avispa Midia: Reportaje y periodismo de investigación*. En: <https://avispa.org/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra/>
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). (2ª edición). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lugones, M. (2012). “Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples”. En Montes, P. (comp.): *Pensando los feminismos en Bolivia*. La Paz: Conexión fondo de emancipación. (pp.129-140).
- Manns, P. (1987). *Violeta Parra: La guitarra indócil*. (2ª edición). Concepción: Lar.
- Mariátegui, J.C. (1971). “Aniversario y Balance” En: *Ideología y Política*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Martínez Reverte, J. (1983). *Violeta Parra. Violeta del Pueblo*. Visor: Madrid.
- Matta, F. (2018). “Arauco tiene una pena”. *Le Monde Diplomatique*, diciembre, p. 7.
- Mellado Vargas, C. (2017). “Paula Miranda: los poetas están en deuda con la función que ha cumplido la poesía”. *Ventre de Ballena*. En:

<http://vientreballena.com/index.php/2017/10/10/paula-miranda-los-poetas-estan-en-deuda-con-la-funcion-que-ha-cumplido-la-poesia-historicamente/>

- Mendoza, B. (2010). “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, 1, pp. 19-36.
- Millán, M. (2011). “MUJER MAPUCHE: explotación colonial sobre el territorio corporal”. En Bidaseca, K. & Laba, V. V. (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot. (pp. 127-136).
- ---. (2017). “Moira Millán. La lucha del pueblo Mapuche”. *CNT Córdoba*, 11 de noviembre. En <https://www.youtube.com/watch?v=xCKIzhBx1nw>
- Miranda Herrera, P. (2000). “Décimas autobiografiadas de Violeta Parra. Tejiendo diferencias”. *Cyber Humanitatis*, 13.
- ---. (2001). *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. (Tesis de magíster). Santiago de Chile: Universidad de Chile. En: [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108770/miranda\\_p.pdf?sequence=3](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108770/miranda_p.pdf?sequence=3)
- ---. (2005). *Identidad nacional y poéticas identitarias: Gabriela Mistral-Vicente Huidobro-Pablo Neruda-Violeta Parra (1912-1967)*. (Tesis de doctorado). Santiago de Chile: Universidad de Chile, En: [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/miranda\\_p/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/miranda_p/html/index-frames.html)
- ---. (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- ---. (2017). “Violeta Parra y su encuentro pleno con el canto mapuche: impactos y nuevos sentidos en su poesía” en Violeta Parra: *Después de Vivir un Siglo*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de Arte y Cultura.
- Miranda Herrera, P., Loncon, E., & Ramay, A. (2017). *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Mistral, G. (2012) “Cómo escribo”. En *Antología. Gabriela Mistral en verso y prosa*. Madrid: Alfaguara. (pp. 588-590).
- ---. (1906). “La instrucción de la mujer”. En *La Voz de Elqui*, Vicuña. En: <https://ideasfem.wordpress.com/textos/f/f03/>
- ---. (1978 [1922]). “El Grito”. En Céspedes, M. (Comp.), *Recados para América: textos de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Revista Pluma y Píncel/Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz.
- ---. (1967). *Lecturas para mujeres*. Ciudad de México: Porrúa.

- ---. (1999). *La tierra tiene actitud de una mujer. Pensamiento feminista. Mujeres y Oficios*. (2ª edición). Santiago de Chile: RIL editores.
- ---. (2010). *Antología. Gabriela Mistral en verso y prosa*. Madrid: Alfaguara.
- Mohanty, C. T. (2008) “Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales” En Suárez Naval, L. & Hernández Castillo, R. A. (comps.): *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. (pp. 112-161).
- Montanara Mena, A. M. (2016). “Hacia el feminismo decolonial en América Latina”. En Blanco, M. & San Segundo, R. (comps.): *Investigación joven con perspectiva de género*. Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. (pp. 336-355).
- Montecino, S. (2017). “Runrunes y albertíos/Madres y jardineras. Apuntes Para una Lectura de los Imaginarios de Género en algunos escritos de Violeta Parra”. En Violeta Parra: *Después de Vivir un Siglo*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de Arte y Cultura.
- Montes, P. (2012). *Pensando los feminismos en Bolivia*. La Paz: Conexión fondo de emancipación.
- Mora, C. (2019). “Mistral y las vanguardias”. *Centro virtual cervantes*. En: [https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/mistral/acerca/acerca\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/mistral/acerca/acerca_02.htm)
- Morales T., L. (1989). “Violeta Parra: La génesis de su arte”. *Hispanérica*, 52 (Abril), (pp. 17-30).
- ---. (1990). “Violeta Parra”, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, (pp. 153-187).
- Naranjo Ríos, M. (2017). “Discografía de Violeta Parra”. *Estudios Públicos*, 146, (pp. 233-262).
- NobelPrize.org. (1945). “The Nobel Prize in Literature”. Nobel Media AB 2018. De: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1945/summary/>
- ---. (2016). “The Nobel Prize in Literature: Bob Dylan” Nobel Media AB 2018. De: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/8240-bob-dylan-2016-2/>
- Paredes, J. & Guzmán, A. (2014). *El tejido de la rebeldía. ¿Qué es el feminismo comunitario? Bases para la Despatriarcalización*. Mujeres Creando Comunidad
- Parra, I. (1985). *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, V. (1970). *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Barcelona: Editorial Pomaire.
- Pérez, M. D. M. (2000). “Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua”. *Florentina Iliberritana*, 11, (pp. 151-169).

- Puleo, A. H. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- Quijano, A. (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú indígena*, 13(29), (pp.11-20).
- ---. (2000). "Colonialidad de poder, eurocentrismo y América Latina". En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ramos, J. G. (2011). *Latin American Decolonial Aesthetics: Antipoetry, Nueva Canción, And Third Cinema As Counterculture (1960-1975)*. (Tesis de doctorado). Amherst: Universidad de Massachusetts. En: [https://scholarworks.umass.edu/dissertations\\_1/301](https://scholarworks.umass.edu/dissertations_1/301)
- ---. (2018). *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts*. Florida: University Press of Florida.
- Rebrote Feminista. (2015). "Recuperar los territorios pasa por recuperar nuestros cuerpos". En: <https://rebrotefeminista.wordpress.com/2015/11/10/recuperar-los-territorios-pasa-por-recuperar-nuestros-cuerpos/>
- Restrepo, E. & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Rodríguez, R. T. (2004). *Momentos cumbres de las literaturas hispánicas. Introducción al análisis literario*. Pearson: Prentice Hall.
- Romero-Downing, G. (1996). "Una edición de "Poemas de las Madres", de Gabriela Mistral, ante la censura franquista". *Hispanic Journal* 17, (pp. 47- 53).
- Sáez, F. (1999). *La Vida Intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Saffie, N. (2012). *Examinan las figuras de Gabriela Mistral y Violeta Parra a la luz de la identidad nacional*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Segato, R. L. (2011). "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial". En Bidaseca, K. & Laba, V. V. (comps.), *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. (pp. 17-47). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- ---. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ---. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol.
- ---. (2017, 14 de junio). "Cuerpo, territorios y soberanía: violencia contra las mujeres". *Canal UCR*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Nvss3YPEUv4>

- Soler, E. (2015). “Ecofeminismo: El cuerpo es el territorio. Comunicación ambiental. Periodismo sustentable + observatorio de medios”. En: <http://www.comambiental.com.ar/2015/06/el-cuerpo-es-el-territorio.html>
- Spivak, G. C. (1988). “Can the subaltern speak?”. En Rosalind Harris (Ed.): *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*, (pp. 21-78).
- Stagkouraki, E. (2019). “El empoderamiento de Violeta Parra y sus versos como espacio de enunciación múltiple y afirmación del sujeto femenino”, *Artelogie* En: <http://journals.openedition.org/artelogie/3218>
- Stambuk, P. & Bravo, P. (2013). *Violeta Parra. El canto de todos*. (2ª edición). Santiago de Chile: Pehuén.
- Stedile Luna, V. (2014). *He encontrado una nueva forma de ser humano: La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra*. (Trabajo final de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.987/te.987.pdf>
- Storrusten, K. (2017). *Barsel*. Oslo: Tiden.
- Subercaseaux, B., Stambuk, P., & Londoño, J. (1982). *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio*. Santiago de Chile: Editora Granizo/CENECA.
- ---. (2017). “Violeta Parra: una vida y una trayectoria (1917-1967)” en Violeta Parra. *Después de Vivir un Siglo*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de Arte y Cultura.
- Valente, I. (1977). “21 son los dolores”. En: <http://www.letras.mysite.com/violeta110502.htm>
- Warren, K. J. (1997). *Ecofeminism. Woman, culture, nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zegers, P. P. (2009). *Gabriela Mistral. Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Santiago de Chile: Lumen.