



“GABRIELA DESPUÉS DE LUCILA: UNA MIRADA DESDE EL DOCUMENTAL CHILENO (1995–2010)”

Prof. Guía: Dra. Mónica Villarroel Márquez

Alumna: Paula Meza Brito

Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social

Tesis para optar al título de Periodista

Santiago, abril 2015

*Si he de vivir, que sea
sin timón y en el delirio*
Mario Santiago

Agradecimientos

Nada de este trabajo hubiese sido posible sin el apoyo y el respaldo absoluto de mi familia y en especial el de mi hija, Emilia, que en mis largos días de lectura y escritura siempre me acompañó y me brindó toda su alegría y ternura para continuar.

A mi compañero incondicional, Javier, por su amor y paciencia y porque cada día tuvo para mí las más sabias palabras.

A Mónica, que siempre estuvo dispuesta a enseñarme y ayudarme en todo lo que necesitara.

Por último, a Gabriela Mistral por ser mi mayor fuente de inspiración.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo I: Revisión bibliográfica y filmográfica.....	11
Gabriela Mistral en el Cine.....	13
Capítulo II: Marco teórico.....	16
2.1. Lo público y lo privado.....	16
2.2 Sexualidad.....	18
2.3 El análisis del discurso cinematográfico.....	19
2.4 Relación cine-historia.....	20
2.5 El cine documental.....	21
2.5.1 Concepto y modos de representación.....	21
2.5.2 Orígenes.....	23
Capítulo III: Procedimiento metodológicos.....	26
Técnicas e instrumentos utilizados.....	27
Capítulo IV: Construcción y estructura narrativa de los documentales.....	31
Capítulo V: Vida pública: “...Aquí me ven si es que ellos ven,...”.....	38
a) Permanente viajera.....	39
Permanente viajera en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	40
Permanente viajera en <i>El ojo limpio</i>	41
b) Relación con Chile.....	42
Relación con Chile en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	43
Relación con Chile en <i>El ojo limpio</i>	45
c) Maestra.....	46
Maestra en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	47
d) Mujer-ciudadana.....	48

Mujer-ciudadana en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	50
e) Obra y Nobel.....	51
Obra y Nobel en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	53
Obra y Nobel en <i>El ojo limpio</i>	55
Capítulo VI: Vida privada: “... ¿por buscar lo que les dejé, que es mi ración sobre la tierra,...!”.....	59
a) Infancia.....	62
Infancia en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	62
Infancia en <i>El ojo limpio</i>	63
b) Legado mistraliano: origen, retorno y “País de la ausencia”.....	64
Origen y retorno.....	66
“País de la ausencia”.....	67
c) Yin Yin.....	68
Yin Yin en <i>Gabriela de Elqui, Mistral del mundo</i>	69
Yin Yin en <i>Locas Mujeres</i>	70
d) Sexualidad.....	72
Sexualidad en <i>Gabriela del Elqui, Mistral del mundo</i>	74
Sexualidad en <i>Locas Mujeres</i>	76
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	92
Anexo n°1: Imágenes	
Anexo n°2: Biografía Gabriela Mistral	
Anexo n°3: Fichas técnicas de los documentales	
Anexo n°4: Entrevistas	
Anexo n°5: Tablas resumen	
Anexo n°6: Matrices desplegables	

Introducción

El cineasta chileno Patricio Guzmán en *La importancia del cine documental* (2004), señala que este tipo de cine es una corriente viva, poderosa y creíble, que muestra la realidad cambiante de un país. En Chile, el material cinematográfico conocido en torno a la figura de Gabriela Mistral (Lucila Godoy Alcayaga, 1889-1957), considera ocho películas (ficción y documental), producidas entre los años 1957 y 2010. A partir de la década del cincuenta, estas producciones ubicaron a la figura de la poetisa como un personaje central en el desarrollo de la cultura, sin embargo, con la llegada de los años noventa, empezaron a sufrir una evolución en términos temáticos.

La década del noventa, según Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y la cultura en Chile* (2004:140), se caracterizó por ser un periodo de “transición” y posterior democracia, donde se desvanecieron los sistemas de control surgidos entre los años 1973 y 1989, resultados de un Estado autoritario, que impuso el control del espacio público, y donde el paisaje cultural fue reemplazado por una sociedad centrada en el mercado, el consumismo y la privatización de las relaciones sociales.

En este mismo periodo, el recién citado autor, destaca el avance en políticas culturales realizadas en el espacio comunitario, las industrias culturales y la cultura artística o especializada en sus diversas áreas, en donde el Estado debió asumir el rol de facilitador en la cultura, pero no de agente directo, como lo fue antes de 1973. Para eso, estableció una serie de fondos concursables. Pero, todas estas nuevas políticas culturales se realizaron en sintonía con la globalización, la organización audiovisual o *massmediatización* de la cultura, es decir, un fenómeno que se sustenta en las industrias de la publicidad y del entretenimiento y en una vorágine imparable de cambios tecnológicos (Thompson, 2011:317).

Por otra parte, el impacto que representa la figura de Gabriela Mistral se asocia a su máximo logro obtenido, el Premio Nobel de Literatura, en el año 1945, galardón que fue recibido en una época en que la figura de la mujer estaba vinculada solo al ámbito privado. Su persona, consagrada como un genio, según Alone en *Gabriela Mistral* (1946), era capaz de descolocar a la aristocracia conservadora chilena con todos sus escritos de diversa índole, en un contexto donde, según Gabriel Salazar y Julio Pinto en *Historia contemporánea de Chile* (2012), era el padre de familia el que operaba en el espacio público y la mujer solo

estaba restringida al ámbito privado: “educación centrada en oralidad necesaria para rezar, mandar, conversar y cantar privadamente y no en la escritura pública (...)” (Salazar y Pinto, 2012:121). A pesar que, como señala Subercaseaux (2004:274), era una época donde el país, al igual que todos los de Latinoamérica, se encontraba en un periodo caracterizado por un fuerte nacionalismo; de construcción de una identidad, de la mano con un acelerado proceso de modernización y con un movimiento socio-cultural en pro de las transformaciones y los cambios.

De esta forma y frente a todos estos cambios históricos-culturales producidos en Chile, nos planteamos el problema de la construcción de la imagen de Gabriela Mistral y su relación con la vida pública y privada, enfatizando su sexualidad, en tres documentales chilenos de los años noventa en adelante. Así establecimos la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se construye la imagen de Gabriela Mistral en su dimensión pública y privada en tres documentales chilenos realizados entre 1995 y 2010?

Acorde con la interrogante, sugerimos como hipótesis que la imagen de Gabriela Mistral que construyen los documentales seleccionados, transita desde la perspectiva pública a la privada, producto de los cambios sociales, de los diferentes puntos de vista de los realizadores y de la aparición de nuevos antecedentes en torno a la poetisa.

También planteamos como supuesto de investigación que los documentales chilenos desde los años cincuenta mostraban a Gabriela Mistral en tanto personaje público, rindiéndole homenajes por su obra y su labor intelectual a nivel mundial. Lo mismo ocurrió con algunas de las producciones de la década del noventa; sin embargo, a partir de ese periodo, los documentales, también se enfocaron en detallar su vida privada de la poetisa.

Como objetivo general nos propusimos describir y analizar tres documentales chilenos para determinar cuál es la imagen que se construye de la poetisa en sus contextos de producción. Y como objetivos específicos buscamos indagar en el proceso de construcción de los documentales y comparar los tres trabajos audiovisuales con el fin de definir tendencias epocales en la producción cinematográfica sobre Gabriela Mistral y los modos de construcción de la representación documental.

En concordancia con lo anterior, trabajaremos con un corpus de tres producciones documentales de mediados de los noventa en adelante: *El ojo limpio* (Chile, 1995, documental, 25 min., video/color), de Magali Meneses; *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*

(Chile, 2006, documental, 89 min., video/color), de Luis Vera, y *Locas Mujeres* (Chile, 2010, documental, 72 min, HD/Color), de María Elena Wood.

La selección de este corpus dice relación con que las películas escogidas muestran la figura de Gabriela Mistral, tanto en su vida pública como en su vida privada. Igualmente, desde el punto de vista cronológico, permite observar una evolución en el tratamiento con que se aborda a la poetisa. Además, utilizamos el criterio de viabilidad, considerando los tiempos acotados para la realización de este trabajo. Sumamos como un elemento aportador, pero no como criterio de selección, la factibilidad de entrevistar a sus realizadores como fuente importante, en el caso que esto fue posible.

Como metodología utilizamos el análisis del discurso cinematográfico¹, con la técnica del *découpage*, complementando con investigación bibliográfica y entrevistas semiestructuradas. Teóricamente nos apoyamos en Francesco Casetti, Federico di Chio, Bill Nichols, Erik Barnouw, Jean Breschand y Pierre Sorlin.

Por otra parte, esta investigación fue exploratoria, ya que estos estudios, como lo indican Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista en *Metodología de la Investigación* (2010), se realizan cuando el objetivo es examinar un tema poco estudiado o uno que no se ha abordado antes, lo que permite familiarizarnos con fenómenos desconocidos, para poder abrir la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa respecto de un contexto particular, investigar nuevos problemas, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones futuras o sugerir afirmaciones y postulados. Estos estudios determinan tendencias, identifican áreas, ambientes, personajes, contextos y relaciones potenciales entre variables.

El cine, como señala Marc Ferro en *Historia contemporánea y Cine* (1995), tiene la capacidad de representar hechos históricos, de explicar nuestro tiempo y de realizar un contraanálisis de la sociedad. La realidad que ofrece resulta auténtica, no solo por la obra, si no por lo que representa, pero no basta con comprobar que el cine fascina o inquieta, ya que los poderes públicos y privados se dan cuenta de que incluso bajo vigilancia, un film es un testimonio.

¹No utilizamos el análisis semiótico, aunque consideramos algunos conceptos propuestos por Casetti y Di Chio (1991).

Así, uno de los aportes de este trabajo será reunir información que servirá para desarrollar futuras investigaciones en torno a la figura de Lucila Godoy, ya que no existen indagaciones desde la perspectiva del análisis cinematográfico hasta ahora conocidas. Además, profundizaremos en el concepto de obra, igualdad, tolerancia e incompreensión desde la mirada del documental, lo que servirá para futuros estudios sobre sociedad, género y evolución de las temáticas e intereses de los realizadores en determinados momentos. Así, esta tesis espera contribuir a la tarea de los investigadores y estudiosos del cine, a los llamados “mistralianos”, los literatos, a las nuevas generaciones de estudiantes y a aquellos que en esta sociedad aspiran al respeto, la tolerancia y la igualdad como principios fundamentales de la vida.

En cuanto al límite de esta investigación, conviene subrayar que estuvo marcado por el material cinematográfico documental disponible de ese periodo, excluyendo la ficción y aquellos producidos en épocas anteriores a la delimitación de este trabajo. Y con respecto a la obra literaria de la autora y los textos sobre ella, sirvieron de complemento para otorgar antecedentes, pero no fue el foco de esta tesis.

Al final de este trabajo comprobamos nuestra hipótesis y respondimos la pregunta de investigación. Las principales conclusiones apuntaron a que los tres documentales fueron realizados desde diferentes perspectivas y cada director puso su mirada sobre un tema en particular. *El ojo limpio* (1995), de Magali Meneses, es un film centrado fundamentalmente en la obra de la poetisa; *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), de Luis Vera, si bien aborda principalmente la vida pública de la Nobel, trata aspectos pertenecientes a su vida privada, sobre todo lo relacionado con la sexualidad. Por último, *Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood, es una cinta que aborda exclusivamente la vida privada de Gabriela Mistral.

Toda esta evolución en términos temáticos fue producto de las condiciones de producción, los contextos socio-históricos y, fundamentalmente, por la posibilidad de incorporar el legado mistraliano en el caso de *Locas Mujeres* (2010). Además, esto se vio reflejado en nuestra matriz de análisis, donde comprobamos la disminución porcentual a la hora de abordar aspectos de la vida pública de Gabriela Mistral y el aumento por tratar lo relacionado con la vida privada de la poetisa.

Esta investigación se articula en cinco capítulos. En el capítulo I encontraremos una revisión bibliográfica y filmográfica sobre Gabriela Mistral. En el capítulo II, presentamos el marco teórico bajo el cual se sustenta esta investigación, que considera desde una definición de vida privada y vida pública hasta una explicación histórica del documental. En el capítulo III, describiremos los procedimientos metodológicos y la técnica del *découpage* utilizada para la realización de la matriz de análisis. En el capítulo IV desglosaremos el modo de construcción y la estructura narrativa utilizada en los filmes. Y en los capítulos V y VI se analizarán los documentales a partir del trabajo de las matrices construidas previamente, incluyendo en el primero la vida pública y, en el segundo, la vida privada.

Capítulo I:

Revisión bibliográfica y filmográfica

Existen a nivel internacional investigaciones que muestran la relevancia de la figura de Gabriela Mistral, tratando en profundidad la obra de la poetisa. Por ejemplo, *Gabriela Mistral entre el quicio y el umbral* (2007), de Marcelo Pellegrini, realizado por la Universidad de Wisconsin-Madison. Asimismo, es posible encontrar otras investigaciones como *Paisajes de Montaña: el ferrocarril trasandino y la captura estética de la cordillera de los Andes en la poesía de Gabriela Mistral* (2012), escrito por Pablo Lacoste, María Marcela Aranda y Felipe Cussen, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. También consignamos *Gabriela Mistral, espíritu de América. Su sentimiento americano* (1956), de Estella Moder, en *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana: comunicaciones y ponencias* y *Gabriela Mistral: La maestra de escuela Premio Nobel de Literatura*, de Javier Ocampo, en *Revista Historia de la Educación*, Colombia (2002). Por otro lado, mencionamos estudios recientes en México, lugar de residencia por varios años de la poetisa, como por ejemplo, *Gabriela Mistral en la revolución educativa mexicana*, de Reinaldo Villegas, en *Odiseo, Revista electrónica de pedagogía* (2004).

A nivel nacional, es posible encontrar las siguientes publicaciones que abarcan tanto la vida como la obra de la poetisa: *El discurso amoroso en las cartas de Gabriela Mistral*, de Darcie Doll, en *Revista Signos*, Escuela de Lingüística, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2000); *Gabriela Mistral y la identidad tensionada de nuestra modernidad*, escrito por Olga Grandón, *Acta Literaria*, Departamento de Literatura, Universidad de Chile (2005); *Identidades en la poesía canónica de Gabriela Mistral*, de Iván Carrasco, en *Estudios Filológicos* 48: 23-32, Instituto de Lingüística y literatura, Universidad Austral (2011); *Presencia de la décima región en la obra de Gabriela Mistral*, de Juan Vergara, *Revista Alpha*, Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de los Lagos (1989); *Tierra y territorio: la huella de una alianza en la escritura mistraliana*, de Edson Faúndez, en *Revista Signos*, Universidad de Concepción (2001); *Gabriela Mistral, recados a la Aldea*, *Revista chilena de Literatura*, de Leonidas Morales, en *Revista Chilena de Literatura*,

Universidad de Chile (2011); y *Culturas indígenas en la poesía de Gabriela Mistral*, de Paula Miranda, en *Taller de Letras n°43*, Universidad Católica de Chile (2008).

En estos trabajos es posible encontrar análisis sobre la poetisa, pero debido a su fecha de producción, origen y un mayor número de antecedentes, estos textos, principalmente, van de la mano con pasajes de su esfera privada.

Por otro lado, el levantamiento bibliográfico da cuenta de una serie de trabajos relativos al ámbito del género epistolar, algo que Mistral desarrolló durante toda su vida con diversos personajes de la vida social y política a nivel mundial: *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, de Sergio Fernández Larraín (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978); *Vuestra Gabriela: cartas inéditas de Gabriela Mistral a los Errázuriz Echenique y Tomic Errázuriz*, de Luis Vargas Saavedra (Santiago: Editorial Zig Zag, 1995); *Gabriela Mistral y Joaquín García Monje; una correspondencia inédita*, compilación de Magda Arce y Eugenio García Carrillo (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1989); *Gabriela Mistral esencial: poesía, prosa y correspondencia*, de Floridor Pérez (Santiago: Aguilar chilena Ediciones, 2005); y la última publicación en este ámbito, resultado de la llegada desde Nueva York del legado de la poetisa, 50 años después de su muerte: *Niña errante: cartas a Doris Dana*, compilación a cargo del jefe del Archivo de la Biblioteca Nacional, Pedro Pablo Zegers (Santiago: Editorial Lumen, 2010).

El libro *Niña errante: cartas a Doris Dana*, revela la correspondencia inédita iniciada en 1948 entre la Premio Nobel y la estadounidense Doris Dana. El texto recopila una veintena de cartas de Dana y alrededor de doscientas de Mistral donde, en todas ellas, se deja notar una atracción a primera vista que, con el pasar de los años, se vuelve una relación apasionada; a menos de un año de iniciada, la poetisa la trata de “amor”. Zegers, escribe en el libro que este trabajo significó completar el retrato que se tiene de Gabriela Mistral, ya que se deja ver una persona cariñosa y alegre, que desmorona la imagen conservadora de la maestra rural infeliz en amores y frustrada en su deseo de ser madre.

Finalmente, cabe destacar investigaciones que abordan la vida pública de la poetisa con referencias a su vida privada: Dolores Pincheira con *Gabriela Mistral guardiana de la vida* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1989); *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*, de Susana Münich (Santiago: LOM Ediciones, 2005); *Escritos políticos de Gabriela Mistral*, de Jaime Quezada (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1994);

Gabriela Mistral de dolor y de gloria a los 60 años del premio Nobel, de Maximino Fernández (Santiago: Lord Cochrane, 1980) y *Gabriela Mistral: mujer y maestra*, del mismo autor (Santiago: Salesiana, 1989). Mencionamos también *Gabriela anda por el mundo*, de Roque Esteban Scarpa (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978); *La divina Gabriela*, de Virgilio Figueroa (Texas: Imprenta El Esfuerzo, 1933); *Dirán que está en la gloria...* escrito por Grínor Rojo (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997); *Gabriela Mistral*, de Alone (Santiago: Editorial Zig Zag, 1946) y *Gabriela Mistral íntima y secreta*, de Volodia Teitelboim (Santiago: Editorial BAT, 1991).

Gabriela Mistral en el cine

El cine chileno registra los siguientes trabajos en torno a la figura de Gabriela Mistral: *Funerales de Gabriela Mistral* (Chile, 1957, 16 min, 16mm/blanco y negro), un documental de Armando Sandoval donde es posible observar la llegada de los restos de Gabriela Mistral, el traslado a la Casa Central de la Universidad de Chile y la fila de los miles de compatriotas que llegaron a despedirla.

Adiós a Gabriela Mistral (Chile, 1957, documental, 17 min., 35mm/blanco y negro), dirigida por Boris Hardy, que muestra imágenes del funeral de la poetisa y la ceremonia oficiada por el Cardenal José María Caro, mezcladas con registros de archivo de su vida. *Mi Valle del Elqui* (Chile, 1971, documental, 29 min., 16mm/color), del guionista y documentalista chileno Rafael Sánchez, que buscaba homenajear a Gabriela mostrando los lugares que ella habitó con sus poemas como música.

Alrededor de 25 años después aparece *El ojo limpio: Gabriela Mistral, 50 años del Nobel* (Chile, 1995, documental, 15 min., video/color), dirigido por la realizadora y fotógrafa chilena Magali Meneses. Recopila grabaciones radiales inéditas, combinadas con imágenes de la entrega del Premio Nobel y el funeral de la poetisa. Le siguió *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (Chile, 2006, documental, 89 min., color), del chileno Luis Vera, que aborda la vigencia de la obra y el pensamiento que Gabriela Mistral sembró en Chile y en el mundo.

El 2009 fue el año en que el cine de ficción toma como figura a la Premio Nobel en *La Gabriela* (Chile, 2009, ficción, 89 min., color), dirigida por Rodrigo Moreno. La cinta

reconstruye su vida, sus viajes como diplomática y la relación con su hijo adoptivo Yin Yin. El recorrido termina con la entrega del Premio Nobel.

Para el año de la celebración del Bicentenario de la República aparecen dos documentales realizados desde distinta perspectiva. El primero fue *Grandes Chilenos, Documental de Gabriela Mistral* (Chile, 2010, documental, 57 min. video/color) producido por Televisión Nacional de Chile, donde se presenta a la poetisa como una chilena que abrió las puertas de la literatura de nuestro país al resto del mundo y entrevistas a sus más importantes biógrafos².

Por último, *Locas Mujeres* (Chile, 2010, documental, 72 min, HD/color), dirigida por María Elena Wood, explora el mundo interior de la poetisa en su vida en Estados Unidos y su relación amorosa con su última albacea, la norteamericana Doris Dana.

Asimismo, es necesario destacar algunos antecedentes relevantes de los documentales que analizaremos en el presente trabajo. *El ojo limpio* (1995), de Magali Meneses, es un film realizado por encargo del Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, con motivo de la conmemoración de los 50 años del Premio Nobel de Literatura de Gabriela Mistral. Posteriormente, se asoció Televisión Nacional de Chile (TVN), para transmitirlo en la señal abierta; cosa que nunca ocurrió. Actualmente este film se presenta en embajadas, en encuentros sobre Gabriela Mistral y últimamente fue posible verlo en Filsa 2014. El presupuesto de este film, fue de \$1.800.000 (un millón ochocientos mil pesos). El Ministerio de Educación (Mineduc) colaboró con \$1.000.000 (un millón de pesos) y la agencia holandesa Hivos, a través del Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer (CEDEM), aportó \$ 800.000 (ochocientos mil pesos).

En cuanto a *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), de Luis Vera, fue un documental que vino a completar, según el director, la trilogía cinematográfica de los personajes más universales de la cultura chilena (Violeta Parra, Pablo Neruda y Gabriela Mistral), como homenaje a sus vidas, sus obras y sus humildes orígenes³.

²Si bien citamos este título, es necesario advertir que fue un proyecto realizado para la televisión, siguiendo las pautas de ese formato. Por esta razón no fue incluida dentro de nuestro corpus.

³No fue posible obtener información sobre el financiamiento de este film. Se buscó en los registros del Fondo Audiovisual del Consejo de la Cultura, disponibles desde el año 2005 y se registró el listado de películas producidas con aportes de Ibermedia, sin resultados positivos.

Mientras que *Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood, fue realizado con el apoyo de TVN. El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, con el fondo de Fomento Audiovisual, colaboró con \$42.498.467 (cuarenta y dos millones, cuatrocientos noventa y ocho mil, cuatrocientos sesenta y siete pesos) y la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO)⁴; aportó recursos por \$14.000.000 (catorce millones) aproximadamente. Por otro lado, este film se presentó por primera vez al público en Sanfic 2011, y por su gran aceptación tuvieron que realizar más presentaciones, las que finalmente lo hicieron merecedor del Premio del Público de ese año.

Por lo tanto, en dos de los tres filmes analizados se observa la participación del Estado en su financiamiento, aunque, en el caso de *Locas Mujeres* (2010), a través de concursos públicos de fomento de la producción cinematográfica nacional.

⁴El film obtuvo el Fondo para el Desarrollo de Proyectos Audiovisuales (Chile, 2007).

Capítulo II:

Marco teórico

En este capítulo revisaremos, primeramente, los conceptos de vida privada y vida pública, según John Thompson y Hannah Arendt; posteriormente el de sexualidad según Michel Foucault y el discurso cinematográfico y la relación de cine e historia de acuerdo a Francesco Casetti, Federico di Chio, Ismail Xavier, Jean Breschand, Erik Barnouw, Bill Nichols, John Grierson, Marc Ferro, Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis y Pierre Sorlin, de modo de configurar un marco teórico que sustente nuestro posterior análisis.

De esta forma y con el apoyo de los autores antes mencionados, podemos señalar que el documental es una pieza creativa con forma narrativa que busca representar la realidad tal cual es. Con distintas clasificaciones, se hace imposible encontrar una única definición. Lo que sí está claro, es que este tipo de cine es el nexo con el mundo histórico, ya que es capaz de explicar el tiempo y la sociedad en que se produjo. Así, nos permite comprender cómo a lo largo de los años y producto de factores globalizadores, se ha dado un giro en la forma de abordar a ciertos personajes, debido a que el límite entre el ámbito público y el privado es difuso.

2.1. Lo público y lo privado

Las sociedades contemporáneas, según John Thompson en *Ideología y cultura moderna* (2002), tienden a confundir y cambiar constantemente los límites entre lo público y lo privado.

Sin embargo, Hannah Arendt en su texto *La condición humana* (2007) define lo público como lo común, aquello que puede ser visto y oído por todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible, mientras que la esfera privada corresponde a estar desprovisto de cosas esenciales de una verdadera vida humana, es decir, de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás. En la misma línea, Thompson (2002:163), complementa lo anterior señalando que lo privado es lo que está oculto a la vista, lo que se dice o se habla en secreto o en un círculo muy limitado de gente. La diferencia y dicotomía entre ambas

categorías, según Thompson (*ibíd.*), se remonta a los debates filosóficos de la Grecia clásica y a los primeros desarrollos de la ley romana, y agrega que la presente división de la naturaleza de estos campos son transformados por los medios de comunicación masiva.

En la actualidad, Arendt (2007), sostiene que llamamos privada a una esfera de la intimidad, la que para Thompson (2002) puede tornarse en sucesos públicos al ser difundidos mediante los medios masivos. Sin embargo, Arendt señala que hay muchas cosas que no pueden soportar la implacable y constante presencia de otros en la escena pública; allí, únicamente se tolera lo que es considerado apropiado, digno de verse u oírse, de manera que lo inapropiado se torna automáticamente asunto privado. A pesar de esto:

La admiración pública es algo que cabe usar y consumir, y la posición social, como diríamos hoy día, llena una necesidad como el aliento lo hace con otra: la admiración pública es consumida por la vanidad individual como el alimento por el hambriento (Arendt, 2007:65).

En suma, el significado más elemental de lo público y lo privado, como afirma Arendt (*ibíd.*), es que hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir. Lamentablemente, según Thompson, la sociedad de masas las destruye y quita al hombre de su lugar en el mundo y de su hogar privado: desaparece lo público porque se ha convertido en una función de lo privado y éste porque ha pasado a ser el único interés común. En este sentido “la dicotomía pública-privada, se relaciona con el *carácter público* en contraste con el *carácter privado*, con la *visibilidad* en contraste con la *invisibilidad*” (Thompson 2002:359).

2.2 Sexualidad

El psicólogo francés Michel Foucault en su texto *Historia de la sexualidad* (2008), sostiene que ésta a la largo de los años ha tenido dos grandes rupturas. La primera se produjo durante el siglo XVII con el nacimiento de las grandes prohibiciones y la valoración de la sexualidad adulta y matrimonial producto de un régimen victoriano.⁵

Fue en el tiempo de la burguesía victoriana, donde según el mismo autor, la sexualidad es cuidadosamente encerrada, “(...) se muda de lugar. La familia lo confisca. Y

⁵Nombre utilizado para denominar el periodo del reinado de Victoria I del Reino Unido (1837-1901).

lo absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora” (Foucault, 2008:9), lo que deriva en que el único espacio social reconocido para ella, sea el hogar.

Sin embargo, los tres siglos posteriores tendrían continuas transformaciones, con una verdadera explosión discursiva en torno y a propósito del sexo que no ha dejada de proliferar hasta la actualidad, en donde además, se planteó el imperativo de “no solo confesar los actos contrarios a la ley, si no intentar convertir el deseo, todo el deseo, en discurso⁶” (Foucault, 2008:24).

Llegado el siglo XIX, según Foucault, una de las formas de suscitar los discursos sobre la sexualidad fue a través de la medicina: por mediación de las enfermedades de los nervios; posteriormente la psiquiatría, cuando indagó el exceso, el onanismo (masturbación), la insatisfacción, los fraudes a la procreación y sobre todo, cuando se anexó como dominio propio el conjunto de las perversiones sexuales.

Pero el autor, formula que a pesar de este estallido discursivo entre los siglos XVII y XIX, la monogamia heterosexual continuó siendo la regla interna del campo de las prácticas y los placeres, sin embargo, se habló de ella con mayor sobriedad:

En cambio se comenzó a interrogar la sexualidad de los niños, la de los locos y criminales; al placer de quienes no aman al otro sexo; a las ensoñaciones, las obsesiones, las pequeñas manías o las grandes furias. De aquí se deriva, en el campo de la sexualidad la extracción de una dimensión específica del “contra natura” (Foucault, 2008:41).

En el siglo XX, se produjo la segunda ruptura de la que habla Foucault, y que si bien no fue un quiebre como tal, se trató de un periodo en el cual los mecanismos de represión comenzaron a aflojarse y donde además, se produjo una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos. Así, el homosexual del siglo XX se constituyó como tal, luego de un artículo médico sobre las “sensaciones sexuales contrarias”, escrito en 1879. “Y apareció cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de hermafroditismo del alma. El sodomita⁷ era un relapso [indisciplinado], el homosexual una especie” (Foucault, 2008:45).

⁶Michel Foucault en *La arqueología del saber* (2008:141), define el concepto de discurso como un conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación, ej.: discurso clínico, discurso económico, etc. A su vez, llama enunciado a la modalidad que le permite a un conjunto de signos, ser algo más que una serie de trazos, algo más que una sucesión de marcas sobre una sustancia, que lo hacen estar en relación con un dominio de objetos, prescribir una posición definida a todo sujeto posible y estar situado entre otras actuaciones verbales.

⁷Según el Diccionario de la Real Academia Española, sodomitas son las personas que practican el coito anal.

Todos estos cambios en términos de discurso sobre la sexualidad a lo largo de la historia, son producto, como sostiene Foucault (*ibíd.*), de que somos la única civilización en la que ciertos encargados reciben retribución para escuchar a cada cual hacer confidencias sobre su sexo. Y el que hablemos de la sexualidad, más que de cualquier otra cosa, nos intensifica en la tarea de que nunca decimos bastante, de que somos demasiado tímidos y miedosos y, que lo esencial se nos escapa siempre y hay que volver a partir en su busca, porque respecto a ella, las sociedad más inagotable e impaciente bien podría ser la nuestra.

2.3 El discurso cinematográfico

En *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, de Ismail Xavier (2008:21), se asume que el cine (en cualquiera de sus modalidades), es un discurso compuesto de imágenes y sonidos, y es siempre un hecho de lenguaje producido y controlado de diferentes formas por una fuente.

Asimismo, Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1991:71), agregan que el cine está formado por un conjunto de códigos, es decir, un repertorio de señales dotado de sentido o también, un conjunto de leyes o de normas de comportamiento. Mencionamos así (*ibíd.*) los códigos visuales icónicos, que son aquellos que regulan la imagen en cuanto tal; los códigos visuales de composición fotográfica, los que organizan la imagen como fruto de una duplicación mecánica; los códigos visuales de movilidad, es decir, las imágenes en movimiento; los códigos gráficos, que son los géneros de escritura presente en un film; los códigos sonoros, las voces, los ruidos y los sonidos y los códigos sintácticos, aquellos que regulan la asociación de los signos y su organización en unidades progresivamente más complejas .

Así, el análisis del discurso cinematográfico es el proceso de descomposición del film. Puede realizarse descomponiéndolo en secuencias, escenas y planos. En este caso nosotros optamos por la descomposición en secuencias. Acorde a eso, se utilizará para esta investigación la propuesta que presenta Casetti y Di Chio (1991), de modo simplificado, utilizando la secuencia como núcleo de análisis. Para eso se empleará como instrumento una matriz que busca examinar el cine como texto, entendiéndolo en un sentido amplio del término. No se trata de un simple ejercicio de descifrar, sino que de una exposición y

valoración de una propia forma de acercarse al documento. Este análisis, lleva adelante operaciones sobre un determinado objeto (corpus acotado), con el propósito de poder identificar mejor sus componentes, la arquitectura y la dinámica. Así, reconocer todo aquello percibido a través de la pantalla; una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples que busca captar esencialmente la identidad de cada documental (Casetti y Di Chio, 1991:17).

Por su parte, Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis en *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (1999:241), agregan que el discurso cinematográfico es entendido como cualquier uso organizado del lenguaje más allá de la frase, y recalca la materialidad tanto social, como ideológica que le asigna Michel Foucault.

2.4 Relación cine-historia

Las interrelaciones entre historia y cine son múltiples. Ferro (1995), señala que éstas van desde la simple representación de los hechos históricos, hasta la explicación de nuestro tiempo y nuestra sociedad. Es esta lectura la que ha permitido al investigador acceder a zonas no visibles del pasado y de las diversas sociedades, revelando, por ejemplo, la autocensura, el lapsus de una sociedad y hasta el contenido social de los mecanismos burocráticos.

Stam *et al* (1999), señalan que por su condición de medio multibanda sensorialmente compuesto (soporta varias radio-bandas utilizadas en comunicación), heredero de todas las artes y discursos anteriores, el estudio del cine virtualmente implica una aproximación multidisciplinar. Nichols (1996), agrega que por lo mismo, la teoría del cine documental debe ser capaz de abarcar toda la variedad de prácticas cinematográficas, la estructura y todos los elementos de una obra determinada.

Por otra parte, Pierre Sorlin en *Sociología del Cine* (1985), señala que éste apenas había nacido cuando ya se empezaba a analizar, mientras que Ferro (1995), agrega que fue en la década de los sesenta cuando se empezó a estudiar como documento histórico, al mismo tiempo que constituía un contraanálisis de la sociedad.

De esta forma, como señala Ferro (*ibíd.*), el cine contribuye a elaborar una contra-historia, la no oficial y la sociología del cine, según Sorlin (1985), considera una especie de vaivén entre el cine y la sociedad, ya que impone un cuadro, es decir, un peso que abruma a los realizadores. Sin embargo, los cineastas no tratan de "copiar" esta realidad, más bien la

transponen y le dan una visión de perspectiva que revela sus mecanismos y aclara sus trasfondos.

Ferro es enfático en señalar que documental o ficción, la realidad que ofrece el cine resulta auténtica y no responde a las afirmaciones de los dirigentes, a los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición; ya que en lugar de ilustrar sus ideas, también puede poner de relieve sus insuficiencias.

El cine consigue el efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo se había formado antes. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo ellas querrían mostrar; devela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras (Ferro, 1995:38).

Como indica Sorlin (1985), al adoptar al cine de forma inductiva, partiendo de objetos concretos, de filmes, tratando de hacerles hablar y procediendo por un destape de los niveles de significación, éste es capaz de fabricar un proceso que incluye los factores sociales que acompañan la puesta en operación, la construcción y la circulación de los objetos.

2.5 El cine documental

2.5.1 Concepto y modos de representación

El término documental, según Jean Breschand en *El Documental, la otra cara de Cine* (2002), proviene del latino documento, que denomina un escrito utilizado como prueba o información que designa una verdad de origen jurídico y religioso. Asimismo, Erik Barnouw en *Documental: Historia y Estilo* (1996), lo define como una pieza creativa personal contada desde el punto de vista de su realizador, que narra hechos protagonizados por personajes que existen fuera del universo del documentalista y que puede abarcar diversos temas, los cuales se pueden tratar de distintas maneras.

Por su parte, Nichols (1996), destaca el nexo existente entre el documental con el mundo histórico, siendo éste su rasgo más característico, al contribuir con la formación de la memoria colectiva, ya que su estatus como prueba del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento y estimula el diálogo sobre su tema, no de sí mismo, a pesar de

aparecer como pálidos reflejos de los discursos dominantes e instrumentales de nuestra sociedad.

El documental, según Nichols, es solo una ficción disfrazada, una forma narrativa como las historias escritas, que reivindica su autoridad de un modo especial, minimizando sus aspectos ficticios. Señala además, que “el placer y el atractivo reside en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes” (Nichols, 1996:13).

Más aún, el autor afirma que el documental tiene parentesco con los sistemas de no ficción y que juntos son los llamados métodos de sobriedad, ya que responden a cuestiones sociales de las que estamos conscientes, al contribuir con un efecto moderador que considera la relación con lo real de forma directa, inmediata y transparentemente.

Para ilustrar y explicar mejor lo señalado, Nichols (*ibíd.*) clasifica el cine documental a partir de sus distintos modos de representación de la realidad, es decir, patrones organizativos dominantes en torno a lo que estructuran la mayoría de los textos. La clasificación considera las siguientes categorías: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo.

El documental expositivo de John Grierson y Robert J. Flaherty surgió desde la desilusión y el divertimento del cine de ficción; querían revelar información acerca del mundo histórico y verlo, aunque esas perspectivas fueran románticas o didácticas. El de observación, de Leacock-Pennebaker y Frederick Wiseman, nace con la idea de transportar y mostrar la inclinación por las cualidades moralizadoras del documental expositivo; esta modalidad hace hincapié en la no intervención del realizador y ceden el control a los sucesos que se desarrollan frente de la cámara. El documental interactivo de Jean Rouch, de Antonio y Connie Field, aparece producto del fácil transporte de los equipos y de un ansia de hacer más evidente las perspectivas de los realizadores, quienes querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo, sin volver a la exposición clásica. Por último, el documental reflexivo de Dziga Vertov, Jill Godmilow y del chileno Raúl Ruiz -que surgió por el anhelo de hacer que las propias convenciones fueran más evidentes y poner a prueba la impresión de la realidad que las otras tres modalidades transmitían sin problema-, es más introspectiva y utiliza los mismos recursos que los otros documentales, pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga en el recurso y el efecto.

En definitiva, y como lo indica Barnouw (1996), poder definir al documental de una sola forma es prácticamente imposible, aunque, lo importante no es lograr concretar un significado, sino más bien tener la capacidad de entenderlo.

2.5.2 Orígenes del documental

John Grierson en *Principios del Documental* (en: Soberón, 2008: 38-46) señala que fueron los franceses los que acuñaron primeramente el término en la década del treinta para referirse al cine de viajes heredero de los hermanos Lumière, aquel que enfatizaba en los exotismos agitados. Sin embargo, el cine documental, con el correr de los años, pasó de lo exótico a lo dramático con el film *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Grierson, al referirse a este material cinematográfico, acuñó el concepto de documental por primera vez. No obstante, a pesar de los cambios de perspectiva, el autor expresa que hasta ese momento todos los filmes se referían a la naturaleza:

Son filmes llamativos, no dramatizan, describen y exponen, pero en cualquier sentido estético solo rara vez son reveladores, pero tienen un valor creciente de entretenimiento, educación y como propaganda, sin embargo, más allá de los reporteros, los revisteros y los charlistas, uno comienza a introducirse al mundo del documental (Grierson en Soberón, 2008: 40).

Fue durante las primeras décadas del siglo XX que grandes documentalistas poblaron las pantallas cinematográficas. El estadounidense Robert Flaherty y el ruso Dziga Vertov destacaron por sus producciones que captaban la vida en toda su originalidad, pero mediante vías opuestas; Flaherty privilegiaba la exploración por regiones ásperas y el encuentro con sociedades primitivas en su vida cotidiana; Vertov, por su parte, se vuelca hacia el montaje y sus infinitas posibilidades. Con el film *El Hombre de la cámara* (1929), demuestra que el cine se inventa a partir de sus recursos técnicos y de una distinta comprensión del mundo (Breschand, 2002).

Es Flaherty, según Grierson (en: Soberón, 2008), el que escribió los postulados del documental por primera vez, señalando que éste debía recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Además, debía ser capaz de distinguir entre la descripción y el drama; fotografiando la vida natural con la yuxtaposición del detalle, para poder crear una interpretación de ella.

En este sentido, el auge del cine documental se debió, según Breschand (2002), a las cualidades de éste: la reivindicación del realismo, la experiencia de la catástrofe, una decidida actitud moral y una conciencia de la especificidad del medio. También explica que el documental se generó y popularizó a partir de tres ejes que los documentalistas utilizarían como una forma de generar conciencia del mundo desde sus múltiples niveles de realidad. El primero fue mostrar una visión salvaje del indígena con un sello colonialista, basado en el exotismo. Luego apareció el documental social de John Grierson, que mostró la vida laboriosa y la evolución gris de las riquezas económicas y morales; ahora el documental “deja de contemplar para empezar a prescribir, hace de la película un lugar idealizante donde en vez de explorar vínculos, éstos se tejen artificialmente” (Breschand, 2002:22).

Por último, está el eje que corresponde al cine de vanguardia, visionario de la época, capaz de percibir las energías de la ciudad y sus destellos. Es el periodo de las sinfonías urbanas, como *Berlín-Sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, pero finalizado por Karl Freund. Este film, como expresa Grierson (en: Soberón, 2008), inició la tendencia moderna de encontrar el material documental a la puerta de la casa y sutilmente representaba el regreso del romance a la realidad con imágenes suaves y un ritmo preciso.

Igualmente, Grierson (en: Soberón, 2008) sostiene que la responsabilidad social hace del documental realista un arte preocupado y difícil, muy por el contrario al documental romántico, que es bastante fácil en el sentido en que el salvaje noble ya es una figura romántica y en que las estaciones del año han sido ya articuladas como poesía. El documentalista realista ha asumido la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas.

Por otra parte, con la proliferación de los pequeños formatos que hicieron alcanzar al cine una mayor dimensión como agente de una toma de conciencia social y cultural, es decir, que la sociedad que antes hacía el papel de “objeto de las vanguardias”, puede ahora ocuparse de sí misma y pasar de filmes hechos por militantes a filmes intrínsecamente militantes. Porque, “es evidente que los cineastas, consciente e inconscientemente, están al servicio de una causa, una ideología determinada, de forma explícita o sin planteárselo, pero tampoco se excluye que entre ellos haya resistencia y duras luchas por la ideología propia” (Ferro, 1995:22).

En síntesis, Barnouw (1996) explica que el florecimiento del documental se debió al anhelo de contraponerse como una alternativa válida al modelo de ficción imperante. Esta evolución se logró gracias a grandes éxitos comerciales y de la crítica que se realizaron, como la película documental *Nanook* (Flaherty, 1922) o la vanguardista *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929).

Al final de este capítulo podemos puntualizar, primeramente, la distinción entre vida pública y vida privada y cómo a través de los años sus límites se han vuelto difusos. Por otro lado, que la historia de la sexualidad ha tenido rupturas perceptibles que han hecho que en la actualidad sea un discurso recurrente a nivel social. Por último, que el documental es una forma narrativa de representación pero, sujeta al plano de la historia. Una de sus características más importantes es que nació como una forma de retratar la realidad y eso es lo que hoy nos permite analizarlo como documento.

En el siguiente capítulo explicaremos los procedimientos metodológicos utilizados en esta investigación.

Capítulo III:

Procedimientos metodológicos

En este capítulo se explicará el trabajo metodológico desarrollado, que nos permitió abordar nuestro corpus y analizarlo a la luz de nuestra pregunta de investigación, mencionada en la introducción de esta tesis: ¿cómo se construye la imagen de Gabriela Mistral en su dimensión pública y privada en tres documentales chilenos realizados entre 1995 y 2010?

El cine, según Julio Cortázar en *Clases de Literatura, Berkeley 1980* (2013), es como una novela, un orden abierto, un juego donde la acción y la trama podrían o no prolongarse y donde el director de la película podría multiplicar incidentes sin malograrla, incluso acaso mejorándola. Desde esta perspectiva, cada uno de los documentales seleccionados en esta investigación representa una obra única y singular.

Según señalamos, sugerimos como hipótesis, que la imagen de Gabriela Mistral que construyen los documentales seleccionados, transita desde la perspectiva pública a la privada, producto de los cambios sociales, de los diferentes puntos de vista de los realizadores y de la aparición de nuevos antecedentes en torno a la poetisa.

Así, como objetivo general nos propusimos describir y analizar los documentales chilenos, para determinar cuál es la imagen que se construye de la poetisa en sus contextos de producción. Y como objetivos específicos buscamos indagaren el proceso de construcción de los tres filmes enfatizando el desarrollo de la investigación, utilización de archivos y opciones dramáticas, entre otros aspectos. Asimismo, procuramos analizar el discurso cinematográfico, observando desde la voz de la enunciación (quién habla), la imagen y el sonido, destacando temas y motivos relevantes y recurrentes. Por último, nos propusimos comparar los trabajos audiovisuales con el fin de definir tendencias epocales en la producción cinematográfica relacionada a Gabriela Mistral y los modos de construcción de la representación documental.

Esta investigación fue de carácter cualitativa con un corpus acotado. Es decir, tres documentales nos permitieron realizar un análisis comparativo e ilustrar situaciones bajo determinados contextos, posibilitando establecer diferencias y similitudes.

Las investigaciones cualitativas, según Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista en *Metodología de la Investigación* (2010), se basan más en una lógica y proceso

inductivo, es decir, explorar, describir y luego generar perspectivas teóricas que van de lo particular a lo general. Para el investigador, todas las ópticas son igualmente valiosas, ya que no busca probar una verdad absoluta, ni desea impregnarse de sentidos morales. Para Hernández *et al* (2010), el investigador mantiene una doble perspectiva: analiza los aspectos explícitos, conscientes y manifiestos, así como aquellos implícitos, inconscientes y subyacentes.

En este enfoque los métodos y técnicas empleados se definen como humanistas, en el sentido de que se evita reducir los datos a ecuaciones o formulaciones que pierdan de vista el objeto humano. Además, Hernández *et al* (2010), agregan que los instrumentos no son estandarizados en este tipo de investigación, se trabaja con múltiples fuentes de datos que pueden ser entrevistas, observaciones directas, documentos, material audiovisual, etc. En este trabajo en particular, las fuentes son diversas para poder así, comprender en profundidad el contexto que rodea los datos, como señala otra de las características del enfoque cualitativo (Hernández *et al*, 2010).

Técnicas e instrumentos utilizados

Para esta investigación se utilizó como técnica del *découpage*, la segmentación del film, entendida por Casetti y Di Chio (1991), como la subdivisión del objeto en distintas partes con el propósito de individualizar una especie de continuos fragmentos que lo componen y, de esta forma, reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines. Esta segmentación se realizó por medio de la de-construcción de secuencias.

Esta técnica fragmenta para organizar una nueva realidad, tan verosímil como la original, pero más fácil e interesante de narrar (Casetti y Di Chio, 1991:109). Ahora bien, los fragmentos resultantes, es decir, las secuencias, fueron individualizados y descritos, estableciendo su duración, para de esta forma sintetizar la información en tablas, con el fin de obtener una recopilación precisa que nos permitió analizar la construcción del discurso cinematográfico.

Las unidades de análisis, es decir, las secuencias, son patrones fundamentales de los contenidos de un film, que según Casetti y Di Chio (1991), emplean los signos de puntuación que marcan sus confines; utilizan el fundido o la apertura en negro, la cortinilla, el iris, etc.

Sin embargo, un simple corte puede separar dos segmentos narrativos, dos párrafos de la historia. Además, existe la posibilidad de interrupciones en la mitad de una unidad de contenido determinado; son las llamadas subunidades de contenido que pueden leerse como componentes de una unidad semántica superior, dependiendo del criterio del analista, ya que también puede interpretarse como una pequeña división interna destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas.

Previamente, establecimos dos categorías de análisis, a partir de dos grandes temas:

- a) **Vida pública:** aquello que Gabriela Mistral compartía en los espacios comunes y donde recibió el mayor reconocimiento, remuneración, valoración social, económica, política y cultural.
- b) **Vida privada:** es el ámbito donde expresa su real forma de ser, lo relacionado con la naturaleza, lo oculto e invisibilizado social y políticamente.

Por otro lado, identificamos los motivos pertenecientes a cada categoría, ya que éstos, como sostienen Casetti y Di Chio (1991:128), indican el espesor y las posibles directrices del mundo representado, al ser unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto y cuya función radica en sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal. De ahí que para vida pública los motivos seleccionados sean: permanente viajera, relación con Chile, maestra, mujer-ciudadana, obra y Nobel. Y para vida privada: infancia, legado mistraliano, Yin Yin y sexualidad.

El siguiente paso consistió en determinar a qué categoría correspondía cada secuencia. Este ejercicio sirvió para definir el núcleo principal de la trama en cada una. Por ende, para todos los documentales realizamos una categorización por temas que funcionaran como ejes principales del análisis y que a su vez, fueron identificables en la totalidad del corpus.

Es necesario aclarar que existen secuencias en las que están consideradas ambas categorías (**vida pública y vida privada**) y distintos motivos, por lo que no corresponde hacer una sumatoria de ellas para establecer la totalidad del film, lo que realizamos utilizando como unidad el tiempo en minutos.

Construimos una matriz de análisis de 16 columnas: número, detalle, secuencia, descripción de la imagen, categoría, motivo, tiempo, duración en minutos, tiempo total de la

secuencia, tipo de planos, uso de archivo, recursos. También consideramos *voz over*, *voz off*, texto sobreimpreso y, por último, intertítulos.

La *voz over* es aquella que proviene de una fuente excluida de manera radical en la escena, y pertenece al orden de la realidad. Por ejemplo una voz narradora, la que se pone en escena mediante un trabajo de postproducción. Esta voz es siempre una intervención fuerte y puede funcionar como unión entre secuencias, recoge contenidos y los reproduce a un tema común, e introduce o enmarca la narración, proporcionando datos indispensables para su comprensión y avance. Por otro lado, la *voz off* es aquella que se origina de una fuente sonora, excluida de la imagen de manera temporal, como en el caso del movimiento de cámara que eclipsa por un instante al hablante (Casetti y Di Chio, 1991:102).

Encontramos además, como elementos que aportan información, los textos sobreimpresos: aquél que está sobre la imagen y el intertítulo, el que se sobrepone a un fondo blanco o negro.

Toda la segmentación realizada permitió indagar transversalmente las partes individualizadas y captar de manera íntegra los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama. Además, enumerar y ordenar demostró las diferencias y semejanzas tanto de la estructura, como de las funciones de cada film, ya que se identificaron una serie de elementos homogéneos que se repiten en el curso del documental.

El trabajo realizado en la matriz contribuyó a desarrollar un análisis fundado sobre datos precisos y verificables, donde se organizó de forma clara la información, para poder ser entendida por el lector. Al análisis realizado a las películas, sumamos la investigación bibliográfica y revisión de prensa, la que se utilizó para llenar los vacíos, en términos de información, existentes en los documentales, además de aportar antecedentes valiosos.

Por último, utilizamos la técnica de entrevista semiestructurada a Magali Meneses y María Elena Wood⁸, quienes dieron cuenta de sus motivaciones a la hora de realizar un documental en torno a la figura de Gabriela Mistral; se refirieron al proceso de investigación y recolección de datos; a la elección del eje central del film; a cómo contaron la historia y que temáticas prefirieron abordar en desmedro de otras. Estas entrevistas permitieron

⁸ Luis Vera, reside fuera del país hace dos años y nunca fue posible acceder a él vía correo electrónico ni a través de contacto con terceras personas.

complementar información no dada por las películas y agregar elementos sobre las condiciones y contextos de producción.

En síntesis, el capítulo consistió en explicar la metodología utilizada para llevar adelante el análisis del discurso cinematográfico en esta investigación cualitativa. Mediante la construcción de una matriz y empleando la técnica de la segmentación en secuencias, se realizó un estudio comparativo que estableció diferencias y similitudes a la hora de abordar a Gabriela Mistral.

En consecuencia, el próximo capítulo da cuenta de una parte del análisis realizado, al abordar la composición y la estructura narrativa de los documentales.

Capítulo IV:

Construcción y estructura narrativa de los documentales

A la hora de dirigir una producción cinematográfica, el estilo, como indica Nichols (1996:53), hace referencia al modo y la mirada característica que tiene un realizador al momento de hacer una exposición, la que se asemeja a un discurso institucional, con reglas y limitaciones que rigen sus operaciones. Por otro lado, agrega que es el estilo lo que apoya el despliegue de una trama para construir una historia y elaborar argumentaciones.

En esta investigación, como ya hemos anunciado, analizamos el discurso cinematográfico de tres documentales sobre Gabriela Mistral: *El ojo limpio* (1995), *Gabriela de Elqui*, *Mistral del mundo* (2006) y *Locas Mujeres* (2010). Todas estas cintas representan el estilo y la mirada con que sus directores decidieron abordar a un personaje clave de la cultura de nuestro país.

El ojo limpio (1995) y *Gabriela de Elqui*, *Mistral del mundo* (2006), son filmes que recurren a la utilización de imágenes de archivo fílmico y fotográfico, mediante un trabajo de investigación, recuperación, rescate y puesta en valor del material, que se encontraba en el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

Cuando Magali Meneses, directora de *El ojo limpio* (1995), se dispuso a realizar la película, visitó el archivo recién mencionado, lugar donde seleccionó las fotografías que se encontraban olvidadas en cajas de cartón, y son las que aparecen a lo largo de todo el documental. Pero fue en este sitio, donde la realizadora encontró un material muy significativo: una cinta de audio de la intervención que realizó Gabriela Mistral en el Instituto Vásquez Acevedo, en Uruguay, el año 1938.

(...) al escuchar el cassette, descubrí a la persona. Ella se describe hablando en prosa con su acento campesino, lo que me llevó a ver, a sentir a una mujer sensible, amena, llena de humor, muy diferente a lo que sabía de ella: que era profesora, que escribía poesía, que era más bien fome y que estaba en el billete de cinco lucas (Meneses, 2014).

En consecuencia, la intervención se convirtió en el eje narrativo y parte esencial de *El ojo limpio* (1995). Por la importancia de la utilización de este audio en el film, la directora agrega: “es difícil hacer un documental de alguien que se murió si no es mediante la utilización de testimonios. Entonces el encontrar este material donde ella se describe, fue como haberla ido a entrevistar” (Meneses, 2014).

La cinta de audio seleccionada por Meneses, según los componentes de la narración de Casetti y Di Chio (1991), sería parte del “criterio de focalización”⁹ ya que en ese audio se puede apreciar cómo era realmente Gabriela Mistral y se reserva la atención sobre los distintos elementos del proceso narrativo¹⁰.

El ojo limpio (1995), además incluye una recreación de la conferencia en donde la poetisa fue una invitada de honor. Sin embargo, es pertinente señalar que:

(...) los documentales cuando reconstruyen un suceso arriesgan en cierta medida su credibilidad, al producirse una ruptura en el nexo indicativo entre la imagen y el referente histórico. En una reconstrucción, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió fue para la cámara. Además tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente que esté basado en un hecho histórico (Nichols, 1996:52).

Por otro lado, Fernando E. Solanas y Octavio Getino en *Prioridad del documental* (en: Paranaguá, 2003:461), sostienen que este método por ningún motivo podría ser descartado, porque las situaciones recreadas podrían ayudar más que ningún otro recurso a la concreción de ciertos temas y agregan: “la recreación o la fantasía no niegan la visión testimonial de una realidad; por el contrario, muchas veces pueden ser elementos que la enriquezcan más que cualquier otra cosa”, “(...) es la mayor posibilidad de liberar verdaderamente y no ficticiamente la fantasía”.

Asimismo, Navarro (2014:77), señala que según el concepto platónico de las “imágenes-copia” (refiriéndose a la recreación), son pretendientes bien fundados, en segunda instancia, puesto que guardan la semejanza con el original y participan en la idea.

Cabe señalar que la recreación en este documental es más bien sencilla. Se trata de tres jóvenes sentadas en un escenario que representan a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y

⁹ El “criterio de focalización” es un concepto de Casetti y Di Chio (1991:175) que forma parte de los componentes de la narración y, que se refiere al elemento en torno al cual se concentran todos los elementos de la historia, convirtiéndolo en un centro de equilibrio que inevitablemente es el foco de atención.

¹⁰Según la clasificación cinematográfica de los signos que mencionan los autores, este elemento sería un símbolo, porque simplemente se designa sobre la base de una norma. A pesar de que esta investigación no incluyó un análisis semiótico y estructuralista, nos parece necesario mencionar qué son los signos. Según la teoría de Francesco Casetti y Federico di Chio (1991:68), son aquellos que descubren los modos en que se organizan los soportes físicos de la significación, es decir, los que asumen la relación entre significante y significado, más allá de la naturaleza del significante por sí solo. De acuerdo con los mismos autores, la tipología de C. S. Peirce, en el análisis fílmico, prevé tres tipos: el *índice*, es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación sin llegar a describirlo; el *ícono*, signo que reproduce los contornos del objeto, sin decir nada sobre su existencia, pero sí de su cualidad y por último, el *símbolo*, un signo convencional que simplemente designa sobre la base de una norma. De acuerdo a esta clasificación los testimonios, serían parte de los símbolos y la imagen, sería un ícono.

Juana de Ibarbourou, con lo cual no se arriesga en nada la credibilidad del film, porque si contáramos con la escena real, veríamos básicamente lo mismo. Por lo demás, ésta va intercalada con imágenes de archivo fotográfico de la reunión. En definitiva, lo que da soporte a las secuencias es el audio de la grabación de la intervención de Gabriela Mistral, ya que ahí da a conocer su opinión con respecto a dos mujeres, muy importantes a nivel latinoamericano y además, expresa de forma categórica su proceso de escritura:

Yo escribo sobre mis rodillas, en una tablita con la que viajo siempre, y la mesa escritorio nunca me sirvió para nada, ni en Chile ni en París ni en Lisboa. Escribo de mañana y de noche, y la tarde no me ha dado nunca inspiración, sin que yo entienda la causa de su esterilidad o de su mala gana respecto de mí. Creo no haber hecho jamás un verso en cuarto cerrado, ni en cuarto cuya ventana diese a un horrible muro de casa urbana. Siempre me afirmo en un pedazo de cielo, que Chile me dio azul y que Europa me lo ha borroneado. Mejor se ponen mis humores si yo afirmo mis ojos viejos en una masa de árboles tiernos (*El ojo limpio*, min. 09:56 a 11:35).

Concordamos con la directora del film, quien sostiene que “esta recreación se realizó solo para contextualizar el audio que se escucha y no recurrir únicamente al uso de fotografías” (Meneses, 2014). Las mujeres que interpretan a las tres poetisas, están caracterizadas con la ropa que se utilizaba en aquella época.

En *El ojo limpio* (1995), aparte del uso de un audio de Gabriela Mistral y la recreación, encontramos la voz *over*, que constantemente entrega mayor información sobre el tema que está tratando. Según Nichols (1996:52), la inclusión de ésta es una característica de los documentales interactivos, donde se nos invita a aceptar como verdadero lo que los otros narran, debido a que la narración de un suceso es la reivindicación de la historia y porque las palabras son capaces de sostenerse con mayor facilidad que las imágenes. Por otro lado, Stam *et al* (1999:123) complementan esta idea señalando que la voz *over* parece controlar las imágenes y dictar su orden desde una posición de conocimiento superior.

En *El ojo limpio* (1995), la voz *over*, cumple la función de “completar la información sobre ella [Gabriela Mistral], porque yo pensaba que si esta película la ve alguien que no sabe nada de la poetisa, debe poder dejarle una mirada fresca y un poco más completa de lo que fue su vida. Agregar datos en voz *over*, en el fondo es contextualizar” (Meneses, 2014).

Por otra parte, el documental de Luis Vera, *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), se basa en la utilización de testimonios para estructurar el film. Su uso según Nichols (1996:79), es característico también del documental interactivo, ya que por medio de éstos, se validan o discuten lo que forman otros testimonios. Así, la autoridad textual se desplaza

hacia los actores sociales reclutados con sus comentarios y respuestas al ofrecer una parte esencial de la argumentación de la película.

Los testimonios, como componentes de la narración adquieren un “criterio de relevancia” por el peso que asumen y porque la historia reposa sobre sus espaldas (Casetti, Di Chio, 1991:174), al validarla en distintos aspectos, principalmente desde la admiración personal, pero mayormente enfocados en la perspectiva de lo público. En este caso, el testimonio adquiere protagonismo como forma de relato y eje central en la narración del documental.

Dentro de las personas que dan su testimonio en el film de Luis Vera, es relevante el de Doris Dana, la última albacea de Gabriela Mistral y la persona que durante 50 años conservó los artículos personales de Gabriela Mistral, aquellos en los que María Elena Wood se centró para realizar *Locas Mujeres* (2010).

Luis Vera se encontró con Dana en Naples, Estados Unidos, donde residía en ese entonces (2005) y en principio no lo dejó acercarse. Desconfiaba de los chilenos, temía que le quitaran el legado que conservaba de la poetisa (Roberto Careaga, “El documental que pretende hacer justicia con la figura de Gabriela Mistral”. *El Mostrador*, 7 de abril del 2005). No obstante, después de algunas reuniones accedió a la entrevista del realizador durante dos días, resumidos en 75 minutos de video, que en documental se reducen a 18 minutos, aproximadamente, donde se puede apreciar a una mujer mayor (89 años), calma, sonriente y llena de emoción al hablar de Mistral y de la incompreensión de Chile a la obra de la Nobel. Las completas respuestas de Dana al director de *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006) se convirtieron en importantes declaraciones que Vera decidió hacer públicas años más tarde (Constanza Rojas, “La entrevista inédita que se dio a conocer el lunes: Gabriela Mistral según Doris Dana”. *El Mercurio*, 21 de octubre del 2009:A9).

Además, en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), Luis Vera presenta un mayor despliegue técnico (tomas aéreas), que *El ojo limpio* (1995), ya que hay once años de diferencia y el realizador, tuvo acceso a locaciones y paisajes inéditos que Gabriela Mistral recorrió en distintos países del mundo, lo que contribuye a la construcción de un perfil más completo de la poetisa.

Según Paola Lagos y Arturo Figueroa en “Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al film de familia” (en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*,

n°15, 2008:97-113), la importancia de los registros fotográficos y audiovisuales radica en que son archivos documentales esenciales para la construcción de la memoria individual y colectiva; son una verdadera herencia cultural y patrimonial de nuestro entorno y su diversidad identitaria.

Gabriela Mistral recorrió muchos lugares a lo largo de su vida, y son las imágenes de algunos de esos sitios las que, según Navarro (2014:33), ponen al descubierto una situación de inacabado y abierto al mundo, lo que implica que nos hace descubrir emociones nuevas y desconocidas, porque la imagen situada en la memoria, nos conecta con una realidad que no termina nunca de expresarse, “precisamente porque nunca deja de mostrar nuevas caras”, “(...) la imagen, en tanto imagen verdadera, pervive y nos habla de un infinito que hemos olvidado”.

En cuanto a *Locas Mujeres* (2010), es un film que se estructuró completamente en base a los artículos personales de Gabriela Mistral que forman parte del legado mistraliano: “no hay ninguna sola imagen documental de archivo, que no sea parte de este material. Son de total importancia, son el fundamento del film” (Wood, 2014). Se utilizaron imágenes de archivo fotográfico y fílmico personal que Gabriela Mistral guardaba, al igual que los audios de conversaciones caseras entre la poetisa y Doris Dana y aquello que María Elena Wood seleccionó como relevante “para de esta forma reconstruir la relación de amor entre ambas mujeres y el último periodo de vida de la poetisa, donde podrían haber sido años en un túnel oscuro y trágico tras la muerte de Yin Yin (“Filme sobre Mistral encabeza competencia chilena en Sanfic”. *La Tercera*, 12 de julio del 2011:58).

Según María Elena Wood, directora de *Locas Mujeres* (2010), en el documental “la intención narrativa fue dejar hablar a los protagonistas por medio de los archivos, hacer como que la historia estuviera siendo contada por ellas” (Wood, 2014). Este recurso es, según Doris Atkinson, sobrina de Doria Dana, lo que hace que revivamos, por ejemplo, un abanico de expresiones del rostro de Gabriela Mistral, que la complementan como persona, “se ve más feliz, más humana, no tan sombría” (Atkinson en: María Cristina Jurado, “Luces y sombras de Gabriela Mistral”. *Revista Ya, El Mercurio*, 13 de septiembre del 2011:54).

Por su parte, algunos de los archivos utilizados en *Locas Mujeres* (2010), corresponden a filmaciones caseras, es decir, cine doméstico, el que según Christian León en “El modo de representación amateur” (2008), constituyen una práctica intersticial;

fluctuando en medio de lo público y lo privado; entre el interior y el exterior. Además, sostiene que su utilización es “una manera intermedia de representar, entre la intimidad del recuerdo personal y la impersonalidad del medio fílmico, entre la objetividad del registro y la pregnancia imaginaria entre lo singular y su repetición” (León, 2008: 99).

Además, dentro del film, María Elena Wood se vuelve un “personaje”, ya que aparece en un par de secuencias y guía constantemente las respuestas de Doris Atkinson en base a sus preguntas. Según Nichols (1996:84), esta característica es parte de los documentales interactivos, donde el realizador se sitúa en la escena y se ancla en ella e interactúa de forma abierta y se ve y oye, dando énfasis en el acto de recolección de información o construcción del conocimiento.

Sin embargo, María Elena Wood frente al hecho de ser algo así como un personaje del documental sostuvo que:

(...) aparecer en escena simplemente se dio en Estados Unidos, porque aún no existía ni siquiera un pre-guion y había que grabar lo que más se pudiera y en la Biblioteca Nacional porque de acuerdo a mis investigaciones sabía que existía algo importante que tenía que buscar dentro de todo el material, simplemente por eso. No hubo nunca algo planificado, se hacía lo que se podía y si uno pensaba que resultaba (Wood, 2014).

En otro ámbito, un aspecto aún no abordado es la puesta en serie, la que según Casetti y Di Chio (1991:135), significa unir dos trozos de película, es decir, montar. Y agregan que este procedimiento, más allá de ensamblar físicamente imágenes, entre dos parámetros representativos, así como entre sus mundos representados, instaura relaciones que se entrelazan y multiplican en la totalidad del film.

Según lo mencionado, *El ojo limpio* (1995), utiliza como eje del montaje el audio de Gabriela Mistral en Uruguay. A partir de allí une los hechos de forma lógica, partiendo de la recreación como centro de cuadro (imagen), a la que se le sobrepone fotografías y escaso material de archivo. Sin embargo, la división que hicimos en secuencias está de manera forzada con fines de este análisis, debido a que la película no presenta una segmentación nítida otorgada por un montaje funcional al relato.

En *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2010), podemos observar que el realizador une las secuencias de forma cronológica a partir de la vida de Gabriela Mistral. Esto lo hace entrelazando imágenes de archivo fotográfico y fílmico y filmaciones de los lugares que recorrió la Nobel, pero siempre resaltando en mayor medida los testimonios, lo que nos permite analizar y evaluar las palabras de los entrevistados.

Finalmente, *Locas Mujeres* (2010), utiliza, podríamos decir, un montaje de descubrimiento, al ir presentándonos, de manera pausada, el legado mistraliano, de acuerdo a sus detalles más íntimos, intercalado audios caseros, cine doméstico, imágenes de archivo fotográfico, música y filmaciones del lugar donde el material se encontró.

A pesar de que los tres documentales analizados traten sobre la misma persona y sean parte de la modalidad de representación interactiva, se construyen, se montan y se narran de forma completamente distinta. Cada realizador, de acuerdo a su estilo, optó por distintos elementos que hacen que su film sea particularmente único.

Además, en el caso de *Locas Mujeres* (2010), encontramos un recurso que sobresale frente los dos otros documentales y es la utilización de filmaciones domésticas. Éstas permiten a la realizadora contar los hechos valiéndose de un elemento que preserva el real contexto de la historia que se está narrando.

El siguiente capítulo da cuenta de la categoría vida pública y los motivos presentes en los tres documentales analizados.

Capítulo V:

Vida pública: “...aquí me ven si es que ellos ven,...”

Este capítulo aborda el primer eje de análisis de esta investigación y considera aquellas actividades que la poetisa chilena más importante de todos los tiempos, Gabriela Mistral, realizó en el ámbito de la vida pública, como por ejemplo su obra, la que manifestó su enorme capacidad literaria e intelectual y la llevó a recorrer diversos países del mundo. A su vez, le permitió dar a conocer su opinión sobre diversos temas, descalificando el desprecio que muchos intelectuales y políticos de su época le propiciaban en Chile, muy por el contrario a la admiración que causaba a nivel mundial.

“Es el trabajo lo que proporciona un ‘artificial’ mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo [el público] sobrevive y trasciende a todas ellas” (Arendt, 2007:56).

Es necesario señalar que la palabra “público” tiene dos significados, si bien distintos, pero estrechamente relacionados. Por un lado, es todo lo que aparece y puede ser visto y oído por todo el mundo; algo que ven y oyen otros al igual que nosotros y que constituye la realidad. En segundo lugar, significa el propio mundo, “en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él” (Arendt, 2007:61).

Se analizan en este capítulo los documentales *El ojo limpio* (1995), de Magali Meneses, que se refiere a este ámbito en un 76,75% (19:39 min.) del total de la película (25:36 min.), y *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), de Luis Vera, que lo considera en un 65,64% (54:19 min.) del total de tiempo del documental (86:26 min.), como hemos señalado¹¹.

Dentro del eje vida pública fue posible encontrar los siguientes motivos, que describimos en cada uno de los documentales donde están presentes:

¹¹*Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood, la otra producción analizada en este trabajo, no forma parte de este eje de análisis, debido a que está realizado en base a los objetos personales de Gabriela Mistral y desde ahí explora su relación amorosa con su última albacea, la norteamericana Doris Dana.

Motivos:

- a) **Permanente viajera** (*El ojo limpio; Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*)
- b) **Relación con Chile** (*El ojo limpio; Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*)
- c) **Maestra** (*Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*)
- d) **Mujer-ciudadana** (*Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*)
- e) **Obra y Nobel** (*El ojo limpio; Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*)

a) Permanente viajera

El primer motivo del eje **vida pública** encontrado en el análisis de *El ojo limpio* (1995) y *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006) es **permanente viajera**. Aborda desde la partida de Gabriela Mistral de Chile en 1922, para trabajar junto a los máximos exponentes de la intelectualidad mexicana de la época y su constante peregrinación por el mundo hasta fines de la década del cuarenta, cuando con un Nobel a costas y enferma de diabetes, se instaló definitivamente en Estados Unidos.

El hecho de que Gabriela Mistral se convirtiera en una permanente viajera se debió a factores intelectuales, profesionales y emocionales. Esto le trajo consigo conocer durante su vida a diversas personas, algunas de las cuales dan su testimonio en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006). Específicamente en el motivo **permanente viajera**, se refieren a la poetisa: Ricardo Corzo, experto mexicano en educación; Doris Dana, última albacea; María Luisa Spaziani, poetisa italiana; Graciela Péndola y Gilda Péndola, amigas chilenas y la mexicana Leticia Tarragó, que conoció a Mistral, ya que ésta era muy amiga de sus padres.

En este film se aborda el motivo en seis secuencias, correspondientes a un 16,08% (13:18 min.) del total de tiempo del documental. Mientras que *El ojo limpio* (1995), lo aborda en solo dos secuencias, equivalentes a un 9,38% (2:31 min.) del total de la duración del film.

Permanente viajera en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*

Según Ana Pizarro en *El proyecto de Lucila* (2007), el Nobel convirtió a Gabriela Mistral en una **permanente viajera**. Sin embargo, esa condición la adoptó desde pequeña y

la acrecentó al momento de salir de Chile en dirección a México. En la secuencia n°10 (18:32-19:39) de *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), Ricardo Corzo, sostiene que la poetisa llegó invitada por el presidente mexicano a trabajar junto a los intelectuales de la época en la Reforma Educacional, dado que en ese país ella era una persona muy reconocida. En la misma secuencia (19:40-21:48), se muestra las calles de Jalapa en México y un jardín infantil con el nombre de la poetisa. Carmina, maestra del establecimiento, valora su aporte a nivel educacional. Por último, un texto sobreimpreso señala que en ese país existen alrededor de 168 escuelas con el nombre de la poetisa.

Doris Dana sostiene en la secuencia n°14 (30:25-31:17) que en la primera travesía por México de Gabriela Mistral, el presidente de ese país le dijo a la Nobel que no podía volver a Chile y le consiguió trabajo en la Liga de las Naciones.

En el documental, además, se muestra Italia, lugar donde conoció y compartió con grandes poetas y poetisas. Una de ellas es María Luisa Spaziani, quien en la secuencia n°19 (51:20-52:17) sostiene que le sorprendieron las enormes cualidades de Gabriela Mistral, lo que se ve reflejado en imágenes de archivo fotográfico de algunos de sus encuentros. También en Italia, otra amiga, Graciela Pédola, presenta en la secuencia n°18 (46:51-48:21) la ciudad de Rapallo y la casa donde Gabriela pasó largas temporadas escribiendo *Poema de Chile* y recibiendo visitas, mientras se escucha un audio de la poetisa recitando *La Manca*.

En la secuencia n°14 (34:39-35:23) se ven imágenes de archivo fílmico de la Segunda Guerra Mundial, periodo en el que Gabriela vivió en Europa y, de fondo, el audio de su voz recitando. En la misma secuencia (29:20-30:24) se presenta Francia, Italia y Suiza y un texto sobreimpreso que explica que, a pesar de sus labores consulares, nunca se sintió representante de los gobiernos de turno y que en pocas ocasiones recibió dinero de ellos. Mientras que la secuencia n°19 (53:27-53:40) presenta imágenes de la costa italiana desde un tren y un texto sobreimpreso que señala que ese sería su última residencia en Europa.

Posteriormente a su permanencia en el viejo continente volvería a México. La secuencia n°20 (55:54-57:18) muestra *El Lencero*, la hacienda que habitó Gabriela Mistral en Veracruz y, de fondo, se escucha su voz recitando *La cajita de Olinalá*. Luego, también en la secuencia n°20 (58:25-58:45), un paseo costero de Veracruz.

En este segundo viaje compartió con Leticia Tarragó, quien en la secuencia n°20 (58:46-59:45) señala que acompañó a su madre y a Gabriela por distintas partes de Veracruz

realizando trámites. Esas vivencias le provocan evocarla con permanente alegría y posteriormente (57:19-58:24), agrega que la poetisa era alguien muy afable y con gran cariño por los niños.

Finalmente, en la secuencia n°20 (50:04-50:21), Gilda Péndola muestra el primer cuadro que pintó de la poetisa -inspirado en una fotografía tomada en el año 1954 por el periodista y padre de Luis Vera, director del film-, cuando ésta regresó a Chile invitada por el presidente Carlos Ibáñez del Campo (el mismo que en 1929 le había quitado su pensión de gracia) a recibir el Premio Nacional de Literatura que le habían otorgado tres años antes. Y en la secuencia n°23 (69:01-69:39) aparecen imágenes de esa visita.

Permanente viajera en *El ojo limpio*

Por ser una persona en permanente movimiento, Raquel Olea en “Apuntes para (re)visar una biografía” (en: *Revista Nomadías*, n°3, 1998), define a Gabriela Mistral como una mujer nómada y errante. De esta forma, **permanente viajera** en *El ojo Limpio* (1995) se inicia en la secuencia n°7 (11:36-13:47) donde aparecen imágenes de archivo fotográfico de Gabriela Mistral durante sus primeros años como maestra, el primer viaje a México, su recorrido por Europa y su visita a Chile en 1954. De fondo, la voz *over* explica que la poetisa vivió en muchos lugares del país, pero que a los 33 años se fue a México para colaborar en los planes de enseñanza, las misiones rurales indígenas y los programas de la reforma educacional. Agrega además, que publicó su primer libro en Estados Unidos: *Desolación* (1922). Y por último, añade que, a pesar de su incesante actividad viajera, desde cada ciudad siguió enviando sus *Recados* a los diarios y durante mucho tiempo escribió artículos para distintos periódicos de América Latina como forma de superar sus dificultades económicas, pues sus cargos nunca fueron bien remunerados. Sin embargo, no especifica cuáles periódicos¹².

En la secuencia n°2 (00:32-00:52) vemos imágenes de archivo fílmico de la Segunda Guerra Mundial y su finalización. Esto es un referente claro de su estancia en Europa entre los años 1924 y 1941, aunque el documental no lo explicita. Durante este periodo recorrió

¹²Luis Vera en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), sostiene que fue el diario *El Tiempo de Colombia* el que publicó los *Recados* por seis años y que el periódico *Repertorio Americano de Costa Rica*, durante 32 años. Asimismo añade que éstos fueron enviados principalmente desde México.

Francia, Suiza, Italia, España y Portugal, dictando conferencias, desempeñando el cargo de consejera del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y como cónsul de Chile en el país en el cual radicaba¹³.

Gabriela Mistral abandonó Chile en 1922, se fue a México y ahí se impregnó de la cultura latinoamericana. Posteriormente, partió al viejo continente y presenció la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española y luego parte de la Segunda Guerra Mundial, por lo que todos los elementos socio-históricos adquiridos durante su permanencia en el exterior, la harían llenarse de conocimientos y experiencias que sin duda condicionarían su creación, su ideología, su visión de mundo y su sensibilidad de poeta. Pero abandonar Chile y dejar a su madre, Petronila Alcayaga, se habría debido a la incompreensión y las burlas que soportó desde pequeña y luego la permanente hostilidad que le demostraron algunos sectores de Chile, porque ella escribía y denunciaba los problemas sociales de la época, sin importarle que esto causara molestia en la oligarquía del país, que en ese entonces trabajaba en el proceso de modernización.

b) Relación con Chile

De acuerdo con Pizarro (2005:89), las malas experiencias y la sociedad chilena que propiciaba más bien la migración del campo que el lograr metas intelectuales como las que Gabriela Mistral quería, hacen aún más complicada la relación con su país natal.

Por otro lado, Marie Lise Gazarian en “Siempre buscó su Valle del Elqui” (en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008: 6), sostiene que “se solía presentar su figura [la de Gabriela Mistral] en revistas, periódicos, con cara triste, una mujer austera. No era así. Gabriela era una persona con sentido del humor, alegre, totalmente desprendida de cosas materiales”. Por lo que podríamos señalar que sobraron motivos para su alejamiento del país de manera concreta e ineludible.

De esta forma, el segundo motivo del eje **vida pública** identificado en el análisis, aborda la compleja relación que existió entre Chile y Gabriela Mistral. Considera las burlas que recibió desde que ella era muy pequeña en la escuela, pasando por las trabas para

¹³<http://www.gabrielamistral.uchile.cl>

conseguir el título de maestra, posteriormente los problemas que le presentaban por ejercer la pedagogía, la no lectura de su obra, el deficiente pago por ser diplomática y, finalmente, el sentimiento que se incubó en la poetisa producto de todos estos roces.

En *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), este motivo se aborda al igual que el anterior, mediante testimonios. Se refieren a la poetisa: Ricardo Corzo; Volodia Teitelboim, Premio Nacional de Literatura y biógrafo de Gabriela Mistral; Doris Dana y Betty Rojas, amiga chilena desde 1954. Cabe señalar que en este film, el motivo **relación con Chile** está presente en 4 secuencias, equivalentes a un 10,7% (8:54 min.) del total de tiempo del documental (86:26 min.).

Por otro lado en *El ojo limpio* (1995), el motivo se reitera en dos secuencias, es decir, en un 10,22% (2:37 min.) del total de la duración del film (25:36 min.) y, se aborda principalmente desde la voz *over*, quien es la encargada de dar cuenta de algunos problemas que Gabriela Mistral debió enfrentar en y desde Chile.

Relación con Chile en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*

Las diferencias con Chile empezaron desde que Gabriela Mistral era pequeña. En la secuencia n°5 aparecen imágenes de la comuna de Los Andes, donde la poetisa trabajó de maestra y un texto sobreimpreso expresa sus primeros problemas de infancia: es acusada de ladrona, la tratan de retrasada mental y años más tarde no la admiten en la Escuela Normal por no tener el dinero para la matrícula y por “falta de vocación de maestra” (*Gabriela de Elqui, Mistral de Mundo*, 2006, min. 07:03 a 07:34).

Rolando Manzano en “Recorrer la vida desde la vereda contraria” (en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:14), escribe que la autora de *Tala* solo completó cuatro años de escolaridad primaria. Esto la convirtió en una errante ayudante, maestra y directora sin título, carencia que en Chile más de una vez le criticaron, pero cuando salió del país, nada parece importar.

Sin embargo, en 1922 Gabriela Mistral partió a México y en la secuencia n°4 (04:17-04:35) Ricardo Corzo explica, como también lo afirma en la secuencia n°10 (ver pág. 40), que cuando la poetisa llegó a ese país ya era una persona connotada mundialmente, muy distinto a lo que ocurría en Chile. En la secuencia n°4 (05:11-05:32) Volodia Teitelboim

señala que Mistral era desconocida en la década del veinte. Más aún, en la secuencia n°14 (31:18-32:59) sostiene que la mala relación con el país se debió a que para ella existían dos Chile: el de la intriga, discriminador y clasista, y el obrero. Por su parte, Grínor Rojo en su libro *Dirán que está en la Gloria....(Mistral)*, agrega que “(...) la poetisa no amaba al país en general, pero sí a un cierto Chile” (1997:249).

Después de México se fue a Europa a trabajar, muchas veces de diplomática. Sin embargo, en la secuencia n°14 (33:00-34:38) Doris Dana explica que a partir de una carta de Miguel de Unamuno al gobierno chileno, éste comenzó a pagarle a Gabriela Mistral U\$100. Pero cuando vivía en Estados Unidos seguía recibiendo la misma cantidad de dinero y agrega en la secuencia n°17 (43:33-45:26), que fue el Premio Nobel lo que hizo que la poetisa no tuviera problemas económicos. Por todo esto y más, Dana señala en la secuencia n°4 (03:32-03:51) que Gabriela nunca habría querido morir en Chile.

Frente al tema económico, la ya Premio Nobel y Cónsul en Nápoles, en un oficio fechado en 1951 al Ministro de Relaciones Exteriores de Chile, escribió:

Es frecuente el que las visitas, sin cortesía alguna, me den largas informaciones sobre “el odio general que existe hacia mí en Chile”. Les respondo que trabajo para Chile desde la edad de quince años, que jubilé como profesora y que volví al servicio fiscal, porque esa jubilación no alcanzaba para costearme vida, médicos y medicinas, que mi carrera comenzó a los quince años, que estuve jubilada seis años y que tengo cincuenta y seis años de servicio. No estoy inválida ni cosa parecida. Si el gobierno me manda a jubilar, lo haré enseguida, pero no es cosa de obedecer el antojo de cualquier deseoso de vivir en Europa, que me acarrea miserias vulgares salidas de los circuitos literarios o partidistas (Mistral en: Quezada, 1994:163).

A pesar de todo lo que tuvo que enfrentar desde Chile, en la secuencia n°4 (06:40-06:53) una joven, cuyo nombre no aparece, la considera un ejemplo a seguir, porque la poetisa siempre se impuso en la sociedad chilena de ese entonces.

Considerando los roces existentes, Mistral vino a Chile el año 1954¹⁴ a recibir el Premio Nacional de Literatura que le habían otorgado en 1951. En la secuencia n°23 (65:12-66:50) se exhiben fotografías y filmaciones de su visita y, de fondo, su voz recitando *País de la ausencia*: [sic]

“País de la ausencia
extraño país,
más ligero que ángel
y seña sutil,

¹⁴ También estuvo en Chile durante 1925 y 1938 en fugaces visitas.

color de alga muerta,
color de neblí,
con edad de siempre,
sin edad feliz...”

Por último, en la secuencia n°23 (66:51-67:13) Betty Rojas, amiga de la poetisa, señala haberla conocido cuando visitó Monte Grande en ese viaje; compartió con ella 15 días y la recuerda como una persona muy alta, imponente y con rasgos muy duros.

Relación con Chile en *El ojo limpio*

Como ya hemos señalado, Gabriela Mistral tenía una compleja relación con Chile, lo amaba, pero éste la rechazaba (Pizarro, 2005). Por el contrario, Jaime Concha en su libro *Gabriela Mistral* (en: Rojo, 1997:247), sostiene que “(...) la Mistral no amaba, ni amó nunca a Chile”. De esta forma, la secuencia n°5 de *El ojo limpio* (09:22-09:55) vendría a explicar, en cierta medida, el porqué de algunos de esos sentimientos de la poetisa hacia Chile. Se muestran fotografías de Gabriela Mistral cuando niña y su hogar en el Valle del Elqui y la voz *over* comenta que los años en que Lucila vivió ahí marcaron para siempre su vida. También indica que fue maestra al igual que su padre y su hermana, pero que esta tradición la hizo sufrir hasta que salió de Chile. “No pudo hacer estudios regulares y, a pesar que trabajó desde los 14 años haciendo clases, siempre le cuestionaron su desempeño porque no tenía el título” (*El ojo limpio*, min. 09:22 a 09:55), el mismo que, según *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), le negaron por problemas económicos.

A pesar de lo señalado, nada impidió que Gabriela estipulara en su testamento el deseo de querer descansar en su querido Monte Grande y que luego de su deceso los dineros recolectados por derecho de autor fueran destinados a los niños de la misma localidad. Porque, como señalan Rodrigo Iribarren y Fernando Graña en “Relación de la poeta y Vicuña: un ejemplo inspirador” (en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:18), siempre existió una profunda relación entre Lucila, la niña y maestra elquina, con su ciudad natal y sus habitantes, aunque ésta tenía elementos diversos, cruzados por sentimientos de amor y nostalgia, rencor y dolor. Y agregan “Gabriela Mistral nunca perdió de vista su ciudad natal. Cada vez que pudo, contribuyó de una u otra forma al desarrollo social y cultural” (*ibíd.*).

En la secuencia n°11 (22:43-24:44) del film de Meneses aparecen imágenes de archivo fílmico de los funerales de Gabriela Mistral en Estados Unidos y en Chile en 1957, mientras se escucha a Violeta Parra interpretando la canción que le dedicó a la poetisa.

Por su parte, Volodia Teitelboim en su libro *Gabriela Mistral pública y secreta* (1996), manifiesta que una vez que llegó el cuerpo de la Premio Nobel se decretaron los funerales (para quien no habría querido morir aquí, sino solo descansar) y se veló en la Casa Central de la Universidad de Chile (a quien toda su vida resintió el no haber podido seguir una carrera literaria en el país) y sonaron las bandas militares (a pesar de considerarse ella una antimilitarista), cuando fue sepultada en Monte Grande (su pueblito de la infancia), “en una tumba que pronto conocería el abandono” (Teitelboim, 1996:346).

Se hace difícil entender la razón por la cual una sociedad que se presentaba como en pleno proceso de modernización, fue capaz de tratar de “retrasada mental” a una niña que solo quería aprender al igual que sus compañeros. Y que luego, sabiendo ya de su formación autodidacta, no le permitieran obtener el título que ella tanto anheló. Sumado a que años más tarde, no la reconocieran como poetisa y posteriormente como diplomática, ya que siempre, donde estuviera, trabajó como cónsul para el país y, en varias ocasiones, sin obtener remuneración.

c) **Maestra**

La Premio Nobel, se inició en la pedagogía como **maestra** interina a los 14 años y de ahí, como sostiene Quezada (1994:16), no hace otra cosa que ser fiel a una tarea educativa que vocacionalmente se impuso desde muy joven, llegando a ser incluso directora de un liceo. Son, según Ernesto Schiefelbein en “Visionaria reformadora de la formación docente” (en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008: 29), 18 años de experiencia docente como profesora y directora en una decena de escuelas y liceos a la luz de su maravillosa intuición y de su síntesis poética que constituyen una legítima propuesta de reforma de la formación inicial de los maestros.

Gabriela Mistral fue por encima de todo maestra. Ella sostenía:

Que el maestro debe dejar todos sus problemas antes de entrar a la sala de clases y hacerlo con una sonrisa, para dedicarse a su juventud, comunicar a cada niño con vitalidad y

alimentarlos mental, espiritual y físicamente. Para ella la voz era un elemento fundamental: tenía que ser tierna, alegre y precisa (Gazarian, en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008: 6).

Fue su inmensa capacidad de visión en la enseñanza lo que años más tarde, durante el gobierno personalista de Carlos Ibáñez (1927-1931), instalada fuera del país, la harían denunciar los problemas de la educación chilena, “marcando el acento en la mediocridad más completa y en la superficialidad más perfecta en los estudios” (Mistral en: Quezada, 1994:163).

De esta forma el motivo **maestra**, da cuenta de una vocación y preocupación adquirida desde pequeña, que desarrolló a lo largo de Chile, que luego la llevó a ser parte de la Reforma Educacional de México y para la que siempre, donde estuviera, tenía palabras.

El motivo **maestra**, en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), está presente en cuatro secuencias, equivalentes al 6,08% (5:01 min.) del total de tiempo del documental (86:26 min.). Y se refieren a la noble labor pedagógica de Gabriela Mistral: Luis Rojas, profesor de la comuna de Los Andes; el director del Liceo de Niñas de Temuco y Volodia Teitelboim.

Por su parte, *El ojo limpio* (1995), no aborda este motivo.

Maestra en Gabriela de Elqui, Mistral del mundo

En la secuencia n°5 (07:35-08:07) del film de Luis Vera aparece Coquimbito, una localidad de la comuna de Los Andes y el profesor Luis Rojas que muestra la placa existente en la casa donde habitó Gabriela Mistral. En la misma secuencia (08:54-10:04), explica que llegó a ese lugar a desempeñar la pedagogía y que paralelamente comienza a escribir *Los sonetos de la muerte*, los que tiempo después, y como señala Rojo (1997:67), la harán merecedora de la Flor Natural de los Juegos Florales de 1914, donde circuló el rumor de que entre los poemas ganadores deambulaba “una tragedia amorosa de tremebundas proporciones” (*ibíd.*). Por último, Luis Rojas sostiene que es aquí donde Mistral adquiere el pseudónimo que la acompañaría por el resto de su vida.

En el sur de Chile también dejó su huella. En la secuencia n°8 (15:33-17:22) el director del Liceo de Niñas de Temuco, señala que la permanencia de la poetisa fue muy

breve, debido a ciertos conflictos con apoderados. Además, sostiene que fue en este lugar donde conoció a Pablo Neruda.

En la secuencia n°11(21:49-23:33) Volodia Teitelboim plantea que para Gabriela Mistral lo esencial siempre fue ser maestra. Se ven fotografías de la poetisa mientras fue directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas, y en la secuencia n°9 (17:23-18:31) se presenta la ciudad, la casa donde vivió y el establecimiento donde ejerció la pedagogía mientras fue directora.

En tanto, en la secuencia n°11 (23:34-24:12) una docente de la escuela Gabriela Mistral de Vicuña, en la entrevista realizada durante el rodaje del film, en el año 2005, señala que admira la vocación de maestra de la poetisa, porque para ella, más que los saberes entregados, lo esencial fue la formación de personas.

Finalmente, pese a los obstáculos, Gabriela Mistral pudo ejercer la pedagogía y ser reconocida como tal, primero en el mundo y posteriormente en Chile, como sucedió en muchos ámbitos. Su anhelo de ser maestra lo heredó de su padre, Jerónimo Godoy y su media hermana, Emelina Muñoz, ambos dedicados a la enseñanza.

d) Mujer-ciudadana

Paralelamente al oficio de maestra y a la poesía, Mistral estuvo preocupada de lo que sucedía a su alrededor; escribió y denunció durante toda su vida los problemas sociales relacionados con los más desprotegidos y apuntó permanentemente a los responsables de aquello, porque fue siempre una **mujer-ciudadana**.

De acuerdo con Quezada (1994), además de su inmensa y variada prosa, tres grandes temas fueron los que le importaron a la poetisa durante toda su vida: el problema agrario, el asunto indígena y, por sobre todo, la cuestión social. Ésta última, como sostienen Salazar y Pinto (2012:165), fue el centro de gravedad histórica de la sociedad chilena desde 1907 hacia fines de la década del treinta y fue lo que desnudó la crisis de eficiencia económica y de representatividad política de la oligarquía parlamentaria de ese entonces.

Mistral, como agrega Quezada (1994:20), miraba con cierto desdén a la oligarquía y a la aristocracia criolla y se consideraba ante todo, “una obrerista y amiga de los campesinos; adherida al pueblo y con una conciencia social cada día más viva”. En una ocasión sostuvo:

Yo tengo el hábito del chileno de decir lo que pienso. Lo digo en los países extranjeros y no es raro que no haga excepción con mi propia tierra. Nadie desea con más fuerza que yo, un Chile sólido y cuerdo, un Chile de política inteligente y sobre todo coherente que amar y obedecer (Mistral en: Quezada, 1994:31).

De esta forma, el motivo **mujer-ciudadana** aborda sus preocupaciones en materias sociales, aquellas que no solo constató en sus relaciones epistolares, sino que defendió en los periódicos de los países donde vivió, en sus famosos *Recados*, como lo mencionamos en la página 42, y en las plataformas comunicacionales que le abrieran sus puertas. Ello según Manzano (en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:14), porque su poética, su evolución y su visión de mundo no está en libros que le hicieron, sino en su producción lírica y en su prosa “extralibrera” (*ibíd.*). Porque sin duda, aunque ella se considerara modestamente una “tradicionalista” (Quezada 1994), fue una mujer de su tiempo y una adelantada a ese tiempo, por lo que se dedicó a testimoniar y denunciar la realidad.

En *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), encontramos el motivo presente en cuatro secuencias, equivalentes a un 11,15% (9:13 min.) del total de la duración del film (86:26 min). Se refieren a la conciencia viva de la poetisa: Iván Junqueira, poeta y Presidente Academia de Letras de Brasil; Ricardo Corzo y el escritor Volodia Teitelboim.

Mujer-ciudadana no es un motivo presente en *El ojo limpio* (1995).

Mujer-ciudadana en Gabriela de Elqui, Mistral del mundo

Los escritos de Gabriela Mistral sobre los más diversos temas nunca dejaron indiferente a nadie, fue una verdadera **mujer-ciudadana**. Es por esto que Iván Junqueira en la secuencia n°4 (05:52-06:13) del documental *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), destaca la lírica y su sorprendente pasión por los niños, los humildes y los más desprotegidos.

Por otro lado, en la secuencia n°21 (62:00-63:00) Ricardo Corzo manifiesta que Gabriela Mistral tenía un mensaje humanista donde les decía a los mexicanos que no podían olvidar a su población indígena. Además, indica que el latinoamericanismo de la poetisa era un elemento para mostrar que somos tan iguales, y a la vez tan distintos, pero que debemos

ser capaces de tolerar la diferencia humana y jamás practicar la idea de dominación de unos sobre otros. La misma secuencia (63:01-64:37), ejemplifica su preocupación con una danza maya en el Zócalo de México, Machu Pichu, una familia mapuche, niños jugando, campesinos, artesanos y una población boliviana. Asimismo, la secuencia n°22 (64:38-65:11) exhibe un paisaje chileno de un lago con unos blancos caballos, fotografías de Gabriela Mistral y el audio de su voz recitando *Canción Quechua*.

Por esta razón, en la secuencia n°24 (71:16-73:24) Volodia Teitelboim la define con una personalidad de sobresaliente actualidad, ya que los problemas que en el último tiempo se debaten, ella ya los planteó. Aparecen fotografías de Mistral, aquella mujer que apoya fervientemente a Augusto César Sandino y considera que José Martí es un maestro dueño de la expresión soberana y la dignidad moral. Se concluye esta idea (74:45-75:05), con material fotográfico de Gabriela Mistral y un texto sobreimpreso que sostiene que su pensamiento político y social sigue vigente hoy en día y es citada con frecuencia en discursos de intelectuales, profesores, defensores de los derechos humanos, jefes de Estado y hasta por el Subcomandante Marcos.

Finalmente, Corzo, en la secuencia n°24 (73:25-74:44), manifiesta que la visión universal de mundo que tiene Gabriela Mistral hace que la educación que se imparte en América Latina sea con la intención de enseñar que somos pueblos hermanos. En tanto, en la misma secuencia (69:40-71:15), emerge la figura de la poetisa subiéndose a un tren, la bandera de las Naciones Unidas, ella en una Asamblea General de esa institución firmando una declaración, e imágenes de la entrega del Premio Nobel. De fondo, el audio correspondiente a una parte del discurso *Llamado por el niño*, un ensayo de reconciliación con los hombres sin raza, sin patria y de cualquier parte del mundo. Según Dolores Pincheira en *Gabriela Mistral, guardiana de la vida* (1989:34), este mensaje fue en respuesta a una iniciativa de la Organización de las Naciones Unidas para reunir recursos destinados a los países devastados por la guerra, así Gabriela Mistral escribió este comunicado en 1944, el cual fue insertado en el Boletín Oficial de la ONU y traducido a varios idiomas.

A continuación presentamos una parte del discurso de Gabriela Mistral:

Este es un día innegable y más de reconciliación de todos nosotros en el niño; por primera vez vamos a dar para una criatura sin raza expresa, sin patria declarada, chiquito de cualquier parte del mundo: sudamericano, chino, italiano, polaco, judío, etc. Hoy es el día de dar para una muchedumbre y a la vez para cada uno, de dar alcanzando a todos sin despojar a los nuestros. La probidad de las Naciones Unidas en esta distribución será

irreprochable; comienza en la colecta de hoy un aprendizaje audaz que nunca hicimos, el de dar para el próximo y el lejano, para el nacional y el forastero. Y este ensayo no tiene nada de absurdo, es la primera y la última letra del alfabeto cristiano... queremos salvarnos en salvando al niño (*Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, min. 69:40 a 71:15).

Gabriela Mistral durante toda su vida tuvo permanentes preocupaciones sociales; cada palabra, cada pensamiento que escribió representaban sus ideales, su sueño de país y, por sobre todo, de continente. En una carta al presidente Pedro Aguirre Cerda en 1925, ella señalaba: “Por mi voz hablan muchas mujeres de clase media y del pueblo” (en: Quezada, 1994:7), y esta frase daba cuenta de su visión y compromiso con las realidades contingentes. Desde el país en que estuvo, siempre se refería al problema agrario en Chile y lo comparaba con el de México y el de Europa; aspiró a distribución igualitaria de las aguas y renegó de la minería; le preocupaba el indigenismo, la cuestión social, la crisis de la educación, los malos gobiernos y abogaba por la paz, por el voto femenino y la incursión de la mujer al trabajo.

e) Obra y Nobel

Fueron tantas las preocupaciones de las que escribió Gabriela Mistral, paralelamente a su variada y profunda prosa, que dan cuenta de su extenso trabajo, de su espíritu luchador y de su anhelo por un mundo mejor. Su extensa poesía y su conciencia viva, en 1945 la harían merecedora del Premio Nobel de Literatura, según la Academia Sueca, porque “ha hecho de su nombre un símbolo de todas las aspiraciones idealistas del mundo latinoamericano” (Quezada, 1994:16).

La poesía de Gabriela Mistral es, como sostiene Gastón Von Dem Bussche en *Visión de una poesía* (1957:9), un trabajo con rasgos absolutos y constantes que buscó siempre la dimensión total y las experiencias básicas que la provocan, como el sentimiento de amor, la significación del mundo y sus elementos y el sentido de la muerte. Todos ellos persiguen indudablemente a través de sus vivencias temporales la sensación de eternidad.

Gabriela Mistral comenzó a escribir su obra desde 1914 aproximadamente y, según Rojo (1997), leerla significa encontrarse con el amor imposible, la maternidad frustrada, la dedicación a los niños, su catolicismo militante, su americanismo y su patriotismo. Su inédita lírica, la diversidad de conceptos y herramientas de lectura, la han hecho merecedora de

títulos como “‘mística’, ‘divina Gabriela’, ‘Santa Gabriela’, ‘reliquia de la Patria’, ‘florón de la América’, ‘genio mayor de la cultura chilena y ‘una de las siete conciencias poéticas y morales máximas de nuestro siglo’” (Rojo, 1997:10).

Es así como el motivo **obra y Nobel** considera la extensa trayectoria de Gabriela Mistral, la admiración por su tenacidad, fuerza e ímpetu en todo lo que hizo o escribió, sus preocupaciones literarias, la forma en que escribe y el reconocimiento mundial más importante que puede llegar a obtener un escritor, el Premio Nobel de Literatura. Según Manzano (en: *Revista de Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:14), la poetisa chilena se ganó este galardón con solo dos libros: *Desolación* (1922) y *Ternura* (1924) y agrega “estamos ante el extraño caso de una autora que no escribía libros. Parecía no necesitarlos para su producción lírica y narrativa, ni para su evolución, ni para consolidarse en el mundo de las letras” (*ibíd.*).

Por otro lado, a diferencia de los dos motivos anteriores, **obra y Nobel** se hace presente en el film de Magali Meneses, *El ojo limpio* (1995), en cinco secuencias, las que equivalen a un 56,7% (14:31 min.) del total de la duración del documental (25:36 min.); es el motivo más reiterado del film, y se desarrolla a partir de imágenes de archivo fotográfico principalmente, la recreación, la voz *over*, y un audio, como comentamos al inicio de este capítulo.

Mientras que en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), el motivo está presente en ocho secuencias, es decir, en un 21,63% (17:53 min.) del total de tiempo de la producción. Se refieren a la poetisa en relación a **obra y Nobel**: una mujer del Valle del Elqui, cuyo nombre no sale mencionado; Iván Junqueira, poeta y Presidente Academia de Letras de Brasil; Dolores Castro, poetisa mexicana; María Luisa Spaziani, poetisa italiana; Volodia Teitelboim, Premio Nacional de Literatura y biógrafo de Gabriela Mistral; Beritta Sjorberg, amiga sueca y Ricardo Corzo, experto mexicano en educación.

Obra y Nobel en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*

Gabriela Mistral trascendió por su variada escritura, la que enriqueció el patrimonio de Chile y también del mundo por el cual peregrinó. Es así como en la secuencia n°3 (03:15-03:31) de *Gabriela de Elqui, Mistral de Mundo* (2006), se aborda el agradecimiento y orgullo que siente una mujer del Valle del Elqui por su legado y en la n°23 (68:45:69:00) expresa el

grato sentimiento que le provoca el hecho de que una mujer haya dado a conocer Monte Grande al mundo entero.

Por otro lado, Iván Junqueira, poeta y Presidente Academia de Letras de Brasil, en la secuencia n°6 (10:05-11:04), señala que la dicción de Gabriela Mistral era algo único. Esta opinión se complementa en la misma secuencia (11:05-12:17), donde la poetisa mexicana Dolores Castro manifiesta que la expresión de Gabriela Mistral tiene una intensidad poco común, producto del milagro de su vocación literaria. También en la secuencia n°6 (13:58-14:49), la poetisa italiana María Luisa Spaziani, manifiesta que Gabriela le mencionó que descubrió la poesía por una iluminación interior que viene al poeta cuando quiere comunicarle al mundo la verdad.

No obstante, Volodia Teitelboim en la secuencia n°6 (12:18-13:57), sostiene que a Mistral en Chile se le oficializó solo con su poesía para niños y fueron los escritores y los más cultos los que se interesaron por la otra Mistral, la que escribió sobre las pasiones humanas en general.

Sin duda, fue su obra la que la llevó a Brasil, permanencia que registra la secuencia n°15 (35:24-37:09) con la ciudad de Petrópolis, la casa que ella habitó y una vecina que manifiesta la necesidad de recordarla todos los años. Asimismo la secuencia n°15 (39:16-40:19) exhibe el Centro Integral de Educación Pública Gabriela Mistral en esa ciudad, lugar construido por la huella que dejó en ese país.

Mientras residía en Petrópolis, Lucila Godoy Alcayaga fue la primera escritora latinoamericana en obtener el Premio Nobel de Literatura y “se lo ganó por su poesía, que es de las mejores que ha producido la lengua española” (Münich, 2005:9). La secuencia n°15 (40:20-41:30) de *Gabriela de Elqui, Mistral de Mundo* (2006), revela imágenes de archivo fílmico y fotográfico de la premiación y el testimonio de la sueca Beritta Sjorberg, encargada de acompañarla durante su estadía en Estocolmo. En la secuencia n°16 (80:15-81:37) se muestran imágenes de la premiación y se exhibe el cuadro y la condecoración de la entrega del Premio Nobel, mientras que de fondo se escucha el audio de la finalización del discurso de la poetisa en la premiación:

A mi traductor, que adoptó mi poesía a tal punto de transfiguración que me valdría el amor de mis lectores suecos. Todos me han dado más de lo que merezco; miembros de la Casa Real, de la Fundación Nobel y de la Academia, me demostraron en su conversación un interés vivo por Chile y mi América del Sur. He palpado aquí un pueblo sin soberbia de rico ni acedía de pobre, abastecido feliz, asistido de buenos humores y de una solidaridad social

que sobrepasa a los socialismos verbales y a las democracias maliciosamente cicateras. Gracias por esta lección suavemente recibida y que defenderé en la memoria como un capitán de esperanza para mi patria y para mí misma. Dios les guarde a todos (Mistral en: *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, 2006, min. 41:31 a 42:38).

Además, en la secuencia n°19 (52:18-53:26), María Luisa Spaziani declara que el Premio Nobel de Gabriela es uno de los más merecidos.

Posteriormente de haber recibido este galardón, Gabriela Mistral regresó a México y Ricardo Corzo en la secuencia n°20 (53:59-55:53), explica que cuando llegó por segunda vez, lo hizo en plena madurez intelectual y con un mensaje humanista. Imágenes de archivo fotográfico dan cuenta de su visita. Durante ese mismo periodo, la poetisa mexicana Dolores Castro, en la secuencia n°21 (59:46-61:59), comenta que la visitó y que Gabriela Mistral empezó a leerle los poemas de *Lagar* y a contarle de su vida.

Por otro lado, en la secuencia n°19 (53:41-53:58) aparecen imágenes de un paisaje sudamericano y un texto sobreimpreso que señala que un diario colombiano publicó por más de seis años sus artículos y que un periódico de Costa Rica publicó durante 32 años parte de sus famosos *Recados*, muchos enviados desde México, como ya hemos señalado (ver pág. 40 y 44).

Asimismo, en la secuencia n°7 (14:50-15:32), se escucha el audio con la voz de Gabriela mientras recita *Como escribo* y, de fondo, aparecen fotografías de la poetisa joven y un texto sobreimpreso que señala que a ella le bastaba con escribir solo tres libros, pero publicó cuatro: *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954). Su primer libro, *Desolación*, no interesó a ninguna editorial en Chile y fue publicado cuando ella tenía 33 años, en Nueva York.

Obra y Nobel en *El ojo limpio*

Fue sin duda la obra literaria y humanitaria realizada por Gabriela Mistral durante su vida la que llevó a Uruguay. Un texto introducido como intertítulo sostiene que en el año 1938 “el Instituto Vásquez Acevedo, de Montevideo, Uruguay, invitó a Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, para contar, cada una cómo escribía” (*El ojo limpio*, min. 01:30 a 01:49). La secuencia n°4 (01:50-03:44) muestra un mapa sudamericano, imágenes de archivo fílmico de Uruguay en ese periodo y fotografías de Mistral junto con

Storni y de Ibarbourou, además, la recreación de la reunión. De fondo, como adelantamos en el capítulo IV, se escucha una parte de la grabación de la intervención de la poetisa chilena:

Señores ministros: la ocurrencia feliz de reunirnos aquí a Juana, a Alfonsina y a mí es muy uruguaya, es decir, muy llena de gracia. Yo me temo mucho que vaya a fracasar la linda intención del señor Ministro Aedo, de someternos a una encuesta verbal, a una confesión clara, a un testimonio. Y que fracase a causa de nuestra malicia de mujeres, y sobre todo de nuestro radical desorden de mujeres. Querer reducir a normas y poner en perfil neto nuestro capricho consuetudinario, es una empresa de romanos que nosotras podemos desbaratar entera, fingiendo que la obedecemos. La naturaleza, es decir Juana, no puede contar a vosotros curiosísimos varones interrogadores, cómo ella se las arregla para soltar la luz sin darse ningún trabajo y cómo hace para que el agua de poesía resulte a la vez eterna y mía. Allí está, ahí, el agua cayendo llena de luz y de gozo. Beber, callar mientras se bebe y agradecer, esa es toda la política que nos corresponde a mujeres y a hombres respecto del caso de Juana de América (Gabriela Mistral en *El ojo limpio*, min. 01:50-03:44).

La secuencia n°4 (03:45-04:55) continúa con la recreación y nuevamente se escucha el audio de otra parte de la intervención de Gabriela Mistral, donde se refiere a Alfonsina Storni. También se presentan fotografías del Valle del Elqui y Storni, poetisa argentina que pocos meses después de este encuentro, al no querer padecer los sufrimientos del cáncer, decidió arrojarse al mar y suicidarse.

En la secuencia n°6 (09:56-11:35) se observan fotografías de Gabriela Mistral durante varias épocas de su vida y, de fondo, se escucha la parte de su intervención donde señala cómo escribe:

Yo escribo sobre mis rodillas, en una tablita con [la] que viajo siempre, y la mesa escritorio nunca me sirvió para nada, ni en Chile ni en París ni en Lisboa. Escribo de mañana y de noche, y la tarde no me ha dado nunca inspiración, sin que yo entienda la causa de su esterilidad o de su mala gana respecto de mí. Creo no haber hecho jamás un verso en cuarto cerrado, ni en cuarto cuya ventana diese a un horrible muro de casa urbana. Siempre me afirmo en un pedazo de cielo, que Chile me dio azul y que Europa me lo ha borroneado. Mejor se ponen mis humores si yo afirmo mis ojos viejos en una masa de árboles tiernos. Mientras yo fui criatura estable en mi raza y mi país, escribí lo que veía o tenía muy inmediato. Escribí, como quien dice, sobre la carne caliente del tema. Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escriba sino en el medio de un vaho de fantasmas. Todo el mundo, el aire, el cielo y la tierra se me han vuelto pura saudade. La tierra de América y la gente mía, viva o muerta, se me han vuelto un cortejo melancólico pero muy fiel, que más que envolverme me forra y me oprime, y rara vez me deja ver realmente el paisaje y la gente extranjera (Gabriela Mistral en *El ojo limpio*, min 09:56 a 11:35).

La secuencia n°8 (13:48-17:34) vuelve a la recreación, esta vez agregando imágenes de archivo fotográfico de Gabriela Mistral mientras ejerció la pedagogía en Chile, de su visita al país en 1954 y de su madre, Petronila Alcayaga. Por añadidura, la secuencia n°9 (17:35-

19:47) muestra a la poetisa en su juventud, sus primeros escritos y algunos libros. La voz *over* destaca ampliamente aspectos de su biografía, como que con tan solo 15 años comenzó a publicar en diarios de Coquimbo y que su poesía y sus comentarios sobre la mujer y la pobreza, le impidieron obtener el título de maestra primaria en La Serena. Además agrega que a los 25 años ganó, con *Sonetos de la Muerte*, los Juegos Florales y que se preocupó durante toda su vida de la instrucción de la mujer, de la situación de los campesinos, de la literatura latinoamericana; hizo ponencias sobre los derechos del niño, solidarizó con la causa Sandinista y dictó conferencias sobre Chile. También, que sintió especial simpatía por los pueblos indígenas de América y llamó la atención sobre la situación de opresión y abandono en que se encontraban. Fundó bibliotecas y abrió escuelas nocturnas para obreras. Cada vez que pudo, apadrinó a un niño en distintas ciudades del mundo y para los de Monte Grande dejó en su testamento parte de su herencia. Ayudó en Europa a los refugiados de la Guerra Civil Española y abogó por la paz en el mundo y los derechos humanos. Propuso en Chile la creación de un Premio Nacional de Literatura. Publicó por primera vez un poema de Pablo Neruda y escribió numerosos cuentos para niños.

En otro ámbito, el 10 de diciembre de 1945, pocos meses después de haber terminado la Segunda Guerra Mundial, fue un día relevante en la vida de Gabriela Mistral. Recibió el Premio Nobel de Literatura. Maximino Fernández en “De Dolor y de Gloria” (en: *Revista Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:23), recordando las palabras de Enrique Gajardo, el entonces Embajador de Chile en Suecia, sostiene que la ceremonia se realizó en presencia del Rey Gustavo V y todos los miembros de la Casa Real y que el último premio entregado fue el de Literatura; ahí apareció Gabriela vestida con un traje de terciopelo negro de elegante sencillez. La secuencia n°3 (00:53-01:29) muestra imágenes de archivo fílmico de la premiación con un texto sobreimpreso que señala que la Academia Sueca le otorgó este reconocimiento "por su poesía lírica, inspirada por poderosas emociones" (*El ojo limpio*, min. 00:53 a 01:29). Y además porque, según Quezada (1994:16), en la obra de esta mujer existía un espíritu universalista empapado de pacifismo “cuando aún la hoguera de la bomba atómica ensombrecía a la humanidad toda”.

En tanto la secuencia n°10 (19:47-22:42) como recapitulación del documental, vuelve a la recreación con imágenes de archivo fotográfico de Gabriela mistral niña, joven y adulta, rodeada de niños, su visita a Chile y, por último, un primer plano a su mirada tras el paso de

los años. De fondo escuchamos su voz grabada de otra parte de su intervención en el Instituto Vásquez Acevedo donde se refiere a la infancia, al nacer y morir, a los llamados de los poetas, a la ida al paraíso con el ojo limpio y al poema *La pajita*.

Ella cierra con el poema *La Pajita*, que nadie sabe que lo escribió para enseñarle a los niños lo que es la poesía. También yo siento que ilumina mucho sobre su intención con la poesía, porque ella dice que los poetas son unas personas que tienen una viga atravesada en el ojo y les hace ver todo de otro color, todo distinto, son personas que están viendo la realidad de otra manera y por eso escriben como escriben. Pero cuando se mueren se van con el ojo limpio porque lloran una última lágrima donde sale esa viga (Meneses, 2014).

La siguiente transcripción corresponde a la parte de la intervención, de la cual Magali Meneses sacó el título para el film:

Yo creo que cuando nacemos, los que vamos a hacer versos traemos en el ojo una viga atravesada. Esa viga atravesada nos deforma, ya sea transfigurándolo en otra forma, todo lo que miramos y nos hace para toda la vida antilógicos y antirrealistas. El llamado poeta realista no existe. De manera que esa viga nos hace a veces ver amarillo lo que es negro, y nos hace ver redondo lo que es cuadrado, y nos hace caminar entre una serie de disparates maravillosos. Dicen que al morir la mayor parte de los agonizantes lloran una lágrima, una extraña lágrima que cae con mucha lentitud. Yo creo que la viga del ojo del poeta no se va sino en esa última lágrima del agonizante. Entraremos así en el paraíso, donde sea, con el ojo limpio porque ya en otra parte no nos serviría de nada una viga que nos transfigure las cosas (Gabriela Mistral en *El ojo limpio*, min. 19:47 a 22:42).

Finalmente, en la misma secuencia, un texto sobreimpreso expresa la fecha del fallecimiento de la poetisa y todos los premios y logros obtenidos durante su vida:

Gabriela Mistral murió el 10 de enero de 1957 en Nueva York. Premios:

-1914, Juegos Florales de Santiago.

-1925, Hija Ilustre de Vicuña.

-1931, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Guatemala; Orquídea de Oro flor de Espíritu Santo de Panamá.

-1933, Hija Adoptiva de la Isla, Puerto Rico.

-1938, Socio Correspondiente, Universidad de Guayaquil.

-1945, Premio Nobel de Literatura, primera vez a Latinoamérica.

-1946, Chevalier de la Legion D'Honneur, Francia; Doctor Honoris Causa Universidad de Florencia; Medalla Enrique José Varona, Cuba, primera vez a un extranjero.

-1947, Hija de la Ciudad, Nueva Orleans; Doctor Honoris Causa, Mills College, California; las Llaves de la Ciudad, Nueva Orleans.

-1950, Premio Anual de la Academia Norteamericana de la Historia Franciscana.

-1951, Premio Nacional de Literatura, Chile; Doctor Honoris Causa Universidad de Chile, primera vez que se otorga; Doctor Honoris Causa Universidad de Columbia (*El ojo limpio*, min. 19:47 a 22:42).

De acuerdo con Salazar y Pinto (2012:109), Gabriela Mistral fue la primera mujer profesional de la literatura en la historia de Chile y vivió en el país hasta los 33 años en una

constante pugna emocional, intelectual, laboral y social. Fue una persona que desestimó las funciones reproductivas y sedentarias de la mujer chilena de la época, ligada a lo doméstico y a las funciones familiares y se convirtió en una nómada y viajera de distintas zonas geográficas, desempeñándose en múltiples funciones sociales y diplomáticas.

Reconocida y elogiada mundialmente, su vida pública fue incesante y aunque durante muchos años su imagen no preocupó dentro de la cultura chilena, con los años la Premio Nobel de profundos versos, se convirtió en parte del imaginario social y se hizo presente en plazas, monumentos y billetes.

A pesar de que ella mantuvo máxima discreción de su vida privada, con el correr de los años y las investigaciones en torno a su figura y, sobre todo con la aparición del legado mistraliano, su obra, su trabajo, sus viajes y la historia de incompreensión quedaron en segundo plano, para dar cabida a su vida privada. Su humilde infancia, sus epístolas, Yin Yin, y sus relaciones amorosas son los temas que hoy incumben y que serán analizados desde la mirada del documental en el siguiente capítulo.

Capítulo VI:

Vida privada: “... ¡por buscar lo que les dejé, que es mi ración sobre la tierra,...!”

Según Arendt (2007), la distinción entre lo público y lo privado indica que hay cosas que requieren ocultarse y otras exhibirse públicamente para que puedan existir y que es en lo privado donde se cuidaban y garantizaban las necesidades de la vida, la supervivencia individual y la continuidad de la especie.

Por lo que **vida privada** es el ámbito donde las personas expresan su real forma de ser, lo relacionado con la naturaleza, lo oculto e invisibilizado social y políticamente, como señalamos anteriormente (ver pág. 28). Sin embargo, con el paso del tiempo, y como sostiene Thompson (2002), el despliegue de los recursos técnicos de los medios de comunicación, ocasionaron una reconstrucción de los límites entre la vida pública y la vida privada. Esto trajo como consecuencia el que las vidas privadas de los individuos pueden tornarse sucesos públicos al ser difundidos a través de los medios.

Así, el capítulo **vida privada** trata sobre los elementos más íntimos de Gabriela Mistral y los más complejos de abordar, ya que “es paradójico y confuso todo cuanto toca a Gabriela en este ámbito” (Zegers, 2009:13). Se aborda su niñez, el legado mistraliano, lo relacionado con Yin Yin y su fallecimiento, las cartas que intercambiaba con la joven profesora de literatura, Doris Dana y, por sobre todo, su historia de amor.

Se desglosan en **vida privada** secuencias pertenecientes a los tres documentales: *El ojo limpio* (1995), de Magali Meneses, en un 17,12% (4:24 min.); *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), de Luis Vera, en un 32,98% (27:17 min.) y *Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood, con un 97,06% (74:43) del total de tiempo del documental.

Locas Mujeres (2010) está analizado de manera completa¹⁵ en este capítulo, lo que significa, según Casetti y Di Chio (1991), que su unidad de contenido en torno al cual organiza el texto¹⁶ es lo que explícitamente evidencia. Con este trabajo la realizadora logra, además, aportar con antecedentes desconocidos hasta ese momento, a los cuales los otros directores nunca tuvieron acceso, dado que sus filmes se produjeron varios años antes de la aparición del legado de la artista.

¹⁵El 2,92% restante corresponde al inicio del film, presentación y créditos.

¹⁶Entendiendo por texto al film, de acuerdo a la nomenclatura de Casetti, Di Chio y otros autores.

Durante el proceso de investigación para realizar su documental, María Elena Wood inicialmente decidió abordar la vida completa de Gabriela Mistral. Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo, el equipo de trabajo aún no tenía claridad sobre la esencia del film. Fue así que “nos dimos cuenta que aquí había una gran historia que contar y era una historia de amor” (Wood, 2014). Y agrega:

(...) tomar esa decisión fue un largo proceso, complejo, difícil, que traté de esquivar, pero finalmente se impuso. Realizar un documental desde esta perspectiva me costó mucho. Mi pesadilla era pensar que aparecería un titular en *Las Últimas Noticias* que señalara ‘La Gaby se tiraba a la Doris’. Pero, finalmente el documental cayó en un momento muy preciso de la historia sociocultural del país (Wood, 2014).

En lo que se refiere a *El ojo Limpio* (1995), si bien su realización se produjo cuando aún la explosión de ciertas temáticas sobre la sexualidad estaban en periodo de maduración, a pesar de que existía la libertad y el pluralismo como principios básicos y esenciales para el desenvolvimiento de la cultura (Subercaseaux, 2004:281), pero teniendo en cuenta las palabras de Ferro (1995:38), quien sostiene que el cine se relaciona con la sociedad que la produce, quizás se podría explicar la ausencia de ciertas temáticas en el documental. Frente a esto, la directora sostuvo que “obviamente no toda sociedad está preparada, en muchas ocasiones para abordar ciertas temáticas. En el caso de Chile más aún, que somos cartuchos, aburridos, fomes y con miedo a los cambios” (Meneses, 2014).

Por su parte, Foucault (2008:68), señala que en toda investigación, hay veces en que es necesario analizar las ausencias más manifiestas, porque en ese “jamás dicho”, las palabras se hayan tan deliberadamente ausente como las propias cosas y se convertirían en un vaciado que mina desde el interior de todo lo que se dice. Teniendo en consideración la “no presencia” de motivos analizados en los otros dos documentales, Magali Meneses fue enfática y señaló:

(...) sobre la sexualidad de la poetisa, yo siempre supe que era homosexual, pero no era una esfera relevante a la hora de conocer a la persona. Es algo que puedes respetar y vincularte con alguien sin que tenga cierta etiqueta; yo me relaciono con personas. La sexualidad no tiene que ser parte de lo público a menos que el creador lo haga parte de su obra y todo el trabajo de Gabriela Mistral no tiene nada que ver con su homosexualidad (Meneses, 2014).

Muy por el contrario a la opinión de Wood, quien sostiene que “es imposible separar la vida de la obra del artista” (Wood, 2014). Pero, esta no inclusión de ciertos temas serían

para Casetti y Di Chio (1991), en las prácticas de la representación, una “analogía negada”¹⁷, es decir, que la directora realiza el film desde una cierta distancia respecto de la completa realidad, no solo omitiendo sino evitando cualquier relación con ella. En cambio, el trabajo realizado por María Elena Wood en *Locas Mujeres* (2010), es parte de la “analogía absoluta”¹⁸, al operar desde el abrigo de la realidad, limitando al máximo las manipulaciones técnicas. Mientras que Luis Vera en *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), lo hace desde la “analogía construida”¹⁹; actúa con una cierta distancia respecto de la realidad para luego volver a ella.

Volviendo a lo relacionado con los temas bajo los cuales se aborda a la poetisa, Luis Vargas Saavedra sostiene que en el caso de Mistral:

Tasar sus carencias vencidas y abarcar la pobreza de su familia y de su entorno en Monte Grande, sin biblioteca pública, electricidad, sin buena escuela, sin estímulo cultural; todas esas trabas superadas agigantan el fenómeno de un genio emocional y verbal emergido de un villorrio menesteroso... Considero que una obra de arte es válida por sí misma, sin apoyo de biografía ni de contextos culturales (Luis Vargas Saavedra, “La controversia: sobre el engarce de vida y obra. *Artes y letras, El Mercurio*, 28 de octubre del 2008:A8).

Y sobre la temática de Yin Yin, Magali Meneses sostuvo:

Creo que no abarqué muchos aspectos, pero este hilo conductor [el audio], más que la obra, que es lo que más se conoce, muestra la persona, una mujer que salió de un lugar campesino, que conserva ese acento, pero que se conecta con esa manera de relacionarse con la vida. En el audio nos revela su buen humor, sus mañas y cómo le gusta escribir (Meneses, 2014).

Dentro de **Vida privada** encontramos los siguientes motivos:

a) Infancia (*El ojo limpio; Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*)

b) Legado mistraliano: origen, retorno y “País de la ausencia” (*Locas Mujeres*)

¹⁷ La “analogía negada” es una de las tres formas de representación del cine según Casetti y Di Chio (1991:166) que sostiene que se opera desde una total distancia de la realidad, omitiendo y evitando todo tipo de relación con ella y en donde los objetos puestos en escena no son válidos por sí mismos, si no que por el sentido que les confiere la operación representativa, las que finalmente crearán censuras imprevistas o puentes atrevidísimos, con el fin de reestructurar completamente los datos.

¹⁸ La “analogía absoluta”, según Casetti y Di Chio (1991:166), presenta la realidad de una forma profundamente respetada, aunque se sujete a las exigencias organizativas o de la representación.

¹⁹ La “analogía construida” en tanto, se encuentra ubicado en la mitad de la “analogía negada” y la “analogía absoluta”, porque si actúa con cierta distancia de la realidad es solamente para volver a ella. Su composición creativa en el interior del cuadro, la selección de los fragmentos y su manipulación en serie, son instrumentos utilizados para construir un “sentido de la realidad” (Casetti y Di Chio, 1991:166).

c) **Yin Yin** (*Gabriela de Elqui, Mistral del mundo; Locas Mujeres*)

d) **Sexualidad** (*Gabriela de Elqui, Mistral del mundo; Locas Mujeres*)

a) **Infancia**

Es el primer motivo identificado en el eje **vida privada** y aborda su identidad desde la perspectiva de la infancia. Gabriela Mistral fue una mujer nacida en una zona rural de hortelanos y pequeños agricultores, que plasmó en su obra sus primeros años de vida y el paisaje que añoró por siempre, como manifiesta en *Tala* “mi dejo rural, con el que he vivido y con el que voy a morir” (Mistral, 1938:132).

Abordan este motivo *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006) y *El ojo limpio* (1995). Ambos filmes entregan datos sobre su nacimiento, el paisaje y las primeras influencias de su madre, Petronila Alcayaga; su padre, Jerónimo Godoy, y su media hermana, Emelina Molina, una maestra de escuela.

En el *ojo limpio* (1995), es la infancia la parte del documental que complementa el audio de la intervención de Gabriela Mistral en Uruguay, “ya que hizo presente permanentemente en su obra” (Meneses, 2014). **Infancia** aparece en dos secuencias, las que equivalen a un 17,13% (4:23 min.) del total de la duración del film. Por su parte, en *Gabriela de Elqui, Mistral Mundo* (2006), el motivo se reitera en tres secuencias, es decir, en un 3,53% (2:55 min.) del total de tiempo del documental, y se aborda mediante la utilización de un texto sobreimpreso, imágenes del Valle del Elqui y el testimonio del profesor de la comuna de Los Andes, Luis Rojas.

Infancia en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*

Fue un 7 de abril de 1889 que nació Lucila Godoy Alcayaga, en Vicuña, “entre treinta cerros”, como a ella le gustaba recordar²⁰. La secuencia n°1 (01:01-01:16) muestra el paisaje del Valle del Elqui, la tierra que vio crecer a la poetisa y la misma que tanto extrañó mientras estuvo fuera del país. La secuencia n°2 (01:17:01:35) vuelve a mostrar imágenes del paisaje,

²⁰<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3429.html>. Consultado el 22 de septiembre del 2014.

pero esta vez añade un texto sobreimpreso con información sobre su nacimiento. Por añadidura, en la misma secuencia (1:36-02:10) aparece la casa donde vivió y el director expone imágenes de archivo fotográfico de Gabriela durante su niñez, adolescencia y sus primeros años ejerciendo la pedagogía. Mientras que en la secuencia n°5 (08:08-08:53) Luis Rojas, profesor de la comuna de Los Andes, muestra la casa que la poetisa habitó cuando ejerció ahí como una joven maestra y los componentes de su alrededor que ella adoptó como sublimes en sus obras: el río Aconcagua, la cordillera de los Andes, el ferrocarril trasandino y el camino internacional.

Infancia en *El ojo limpio*

Gabriela Mistral nació en un pequeño valle cordillerano elquino y la secuencia n°4 (04:56-8:06) del documental de Meneses, muestra imágenes de archivo fotográfico de la poetisa desde pequeña, la ciudad de Vicuña y la casa que habitó. Luego, la voz *over* recita parte de un poema que escribió Jerónimo Godoy, el padre de Lucila, a su pequeña hija:

“Duérmete Lucila
que el mundo está en calma.
Ni el cordero brinca, ni la oveja bala.
Duérmete Lucila,
que cuidan de vos
en tu cuna un ángel,
en el cielo, Dios”

Además, la secuencia n°4 (08:07-08:32) recorre el interior de la casa, la ciudad y su Iglesia, además de mostrar fotografías de Jerónimo Godoy y Petronila Alcayaga, padres de Gabriela Mistral, mientras la voz *over* entrega detalles del nacimiento de la poetisa.

Por otro lado, la secuencia n°5 (08:33-09:21) muestra el paisaje de Pisco Elqui y la primera vivienda de Gabriela Mistral. Luego aparece Monte Grande y la escuela donde la hermana de la poetisa era maestra. La voz *over* sostiene que los primeros años de Lucila fueron rodeados de la fantasía lúdica de su padre y de la sabiduría de su madre, pero pasado el tiempo, su padre se fue del hogar, por lo que ella y su madre tuvieron que irse a Monte Grande a vivir con Emelina, su media hermana, a una casa escuela, donde ésta era maestra. Así, desde estos años es posible apreciar, como señala Diamela Eltit en “Los tiempos que marcaron una vida” (*Revista Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:30) “una vocación intensa al

nomadismo, existencia anómala que quebraba los parámetros dictaminados para las mujeres de la época”.

Gabriela Mistral nació en Vicuña por casualidad, y se crió en Monte Grande, el último pueblo del Valle del Elqui, una región de valles transversales que suele recibir el nombre de norte chico. En ese lugar convivió con el río, las montañas, la flora y la fauna, paisaje que siempre tendría presente: “Siempre vivo unida al recuerdo de aquel sitio donde bebí la ruralidad que nunca he perdido. Campesina he sido siempre” (Mistral en: Marta Elena Samatan, *Gabriela Mistral, campesina del Valle del Elqui*, s/f: 21).

La poetisa se caracterizó por ser una persona solitaria, proveniente de una familia de origen humilde; de padre ausente, de media hermana consagrada a la enseñanza y de madre dedicada todo el día a labores de costura. La pequeña Lucila, ante todo, prefirió siempre jugar cerca de su mamá, rodeada de naturaleza y de sus seres queridos. Fue esta sencillez, la que pese a los logros obtenidos durante su carrera, nunca abandonaría, como podemos observar en este documental.

b) Legado mistraliano: origen, retorno y “País de la ausencia”

El **legado mistraliano**, como motivo, se hace presente por primera vez, dentro del corpus analizado, en *Locas Mujeres* (2010) y no en los otros documentales, como hemos señalado. El legado está compuesto por más de 18 mil piezas, entre cartas, manuscritos, libros, fotografías y artículos personales de Gabriela Mistral²¹; legado que su última albacea, Doris Dana, mantuvo guardado durante 50 años. Pero, luego de su fallecimiento en noviembre del 2006, su sobrina y heredera, Doris Atkinson, decidió devolver a Chile.

Tiempo después del fallecimiento de Doris Dana, Atkinson se contactó con el consulado chileno en Washington D.C. e informó sobre la existencia de este material, que fue entregado en ese lugar el 16 de agosto del 2007 en medio de una gran expectación periodística (Antonietta Cádiz, “Legado Mistraliano ya está en territorio chileno”. *El Mercurio*, 16 de agosto del 2007:A19). Posteriormente, el 10 de diciembre del mismo año, en una ceremonia oficial, el legado sería recibido en Chile por la directora de la Dibam,

²¹<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-123325.html>. Consultado el 12 de octubre del 2014.

Magdalena Krebs y Pedro Pablo Zegers, investigador y jefe del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional²².

Locas Mujeres (2010) es un film que aborda la vida privada de Gabriela Mistral durante sus últimos años de vida, los cuales pasó acompañada de Doris Dana. Su realización está basada en los elementos del legado que dan cuenta, según la directora, “de los años más felices de la poetisa” (Wood, 2014).

Frente a la preocupación por el material y las motivaciones detrás de la realización de este documental, María Elena Wood sostuvo:

Hubo dos cosas relevantes. Primero me impresionó una pequeña nota publicada en un diario que se refería al fallecimiento de Doris Dana un mes después de ocurrido, porque daba cuenta de la lejanía de Chile con Gabriela Mistral, sobre todo teniendo en consideración que fue la mujer que estuvo más cerca de la poetisa chilena durante sus últimos años de vida, además de ser la dueña del legado. Lo segundo, fue una crónica que leí en el cuerpo Artes y Letras del diario *El Mercurio* escrita por Luis Vargas Saavedra²³, quien señalaba cómo había sido entrar al lugar donde la sobrina de Doris Dana tenía guardado el legado. Este trabajo, muy bien escrito por lo demás, me emocionó, porque transmitía una parte importante de Gabriela Mistral. De ese material tuve la sensación de poder encontrar algo que iluminara esos 35 años desde que ella estuvo fuera del país, de los cuales prácticamente no sabíamos nada (Wood, 2014).

La crónica escrita por Luis Vargas Saavedra, profesor de literatura y especialista en la vida y obra de Gabriela Mistral, da cuenta de cómo él, su esposa y Elizabeth Horan, otra historiadora y biógrafa de la Nobel, revisan por primera vez el legado:

(...) dos espacios atiborrados de objetos, cajas, carpetas, archivos, cartapacios, cuadernos y libros, cachivaches acumulados como la parafernalia de Tutankamón, pero apadrinados por la computación...”. “A veces, en un cuaderno constelado de rimas se entrevera un poema, o bien aparece en contrapunto una lista de compras que hacer..., Gabriela Mistral echaba mano a cualquier cosa para escribir encima” (Luis Vargas Saavedra, “Mistral en Long Island: Los avatares de un tesoro. *Artes y Letras, El Mercurio*, 22 de julio del 2007:E1).

No teniendo todavía en mente la idea de realizar un documental, la directora del film sentía que había algo que no le calzaba entre la fuerza de la poesía de Gabriela Mistral y esa personalidad “tan aburrida, tan seria, tan enojona” (Wood, 2014). Fue así como la intuición de poder encontrar algo que se desconoce, lo que la llevó a contactarse con Doris Atkinson en agosto del 2007. “Fui a Estados Unidos solo con el deseo de ver el material y filmar lo que más se pudiera. Tenía la idea de ver eso antes de que entrara a Chile, porque presentía

²²<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-123325.html>, Consultado el 12 de octubre del 2014.

²³Luis Vargas Saavedra “Mistral en Long Island: Los avatares de un tesoro”. *Artes y Letras, El Mercurio*, 22 de julio del 2007: E2.

que una vez en el país, iba a ver demasiada gente creyéndose dueño del material” (Wood, 2014).

De esta forma, con el motivo **legado mistraliano**, clasificamos el testimonio de Doris Atkinson y en una secuencia el de su compañera, Susan Smith.

En *Locas Mujeres* (2010) este motivo, incorpora cinco secuencias, correspondientes al 15,32% (11:38 min.) del total del tiempo documental (76:00 min.). Considera la llegada del material al país y cómo mediante estos artículos personales y de la cotidianeidad junto a Doris Dana, se comprende la relación y el aprecio que Gabriela Mistral tenía por Chile, el “país de la ausencia”.

Origen y retorno

El legado comienza a abordarse en la secuencia n°4 (2:54-4:31) del film *Locas Mujeres* (2010). Doris Atkinson cuenta que la mayor parte del material de Gabriela Mistral se encontraba en una casa deshabitada y en malas condiciones y que, luego de la muerte de su tía, vio la necesidad de que éste estuviera reunido y ordenado. Muestra la habitación donde lo mantuvo. En tanto, también en la secuencia n°4 (16:54-17:28) presenta los cuadernos de la poetisa y agrega que Doris Dana los tenía ordenados y microfilmados.

En la misma línea, continuando en la secuencia n°4 (6:04-7:52), Atkinson le comenta a María Elena Wood que dejó varias cajas tal cual las encontró. En una de ellas existían apuntes y fichas de las conferencias que daba, además de borradores de poemas; algunos de ellos publicados. Por otro lado, expresa que no sabe por qué ciertas cajas fueron guardadas de manera especial y que ella no se consideraba la persona indicada para sacar ese material. Luego, muestra la única caja no clasificada y los libros que Gabriela Mistral tenía guardados.

De ahí que en la secuencia n°7 (33:23-35:05), frente a la pregunta de María Elena Wood de por qué Doris Dana decidió durante cincuenta años guardar esta colección, Doris Atkinson y Susan Smith, comentan que fue la misma Dana la que no quiso dar a conocer este material sin antes organizarlo. Ello se habría debido también a que su lado racional y emocional siempre se encontraban en permanente conflicto, por lo que nunca fue capaz de integrarlos para saber qué hacer. Ante esta situación, el mistraliano Luis Vargas Saavedra sostiene que:

Doris Dana nunca pudo desprenderse de su tesoro: Gabriela le permanecía allí en cada hoja. Celó con tanta desconfianza todo, que no solo rechazó intrusos, sino que, rehusando ser ayudada, se abocó a un proceso de archivamiento que la excedía y que requiere la profesionalidad de un equipo... Su recelo, al impedir que los estudiosos norteamericanos o criollos pudieran verlo siquiera, desanimó una investigación académica que habría atendido y realizado la obra de Gabriela Mistral. Suya es la culpa que en Estados Unidos no se la haya considerado como la magnífica escritora universal, como el genio verbal que ella es. Contribuyó a su postergación, a su olvido, al arrumbamiento –gracias al cual, estamos ahora tasando la vastedad de su excelencia utilizando tecnologías de búsqueda y captación modernas, que ahora permiten su óptima reproducción y divulgamiento” (“Mistral en Long Island: Los avatares de un tesoro. *Artes y Letras, El Mercurio*, 22 de julio del 2007:E3).

De cualquier modo, cuando Atkinson recibió este legado, consideró que correspondía entregarlo al país. Así, en la secuencia n°8 (38:47-39:53) vemos imágenes de la llegada de un camión al consulado de Chile en Washington D.C., Estados Unidos, en busca del material, mientras la sobrina de Dana manifiesta que para su tía era difícil desprenderse de cualquier cosa y que tenía sueños irreales de algún día poder trabajar con ese legado.

“País de la ausencia”

Cuando Gabriela Mistral sentía fuertes dolores de cabeza que no la dejaban dormir por las noches, sospechaba que en Santiago la estaban pelando (Teitelboim, 1996:79). Los críticos de su época, por ejemplo, opinaban que los giros de su lengua evidenciaban una “mala escritura”, y que ésta era “oscura”, “prosaica” y “monocorde”. Se decía también que no manejaba el idioma con propiedad, que lo utilizaba como un instrumento que no conoce (Soledad Falabella, “Gabriela Mistral: usos y abusos de un ícono”. *Artes y Letras, El Mercurio*, 26 de octubre del 2003:E6).

A pesar de aquello, en la secuencia n°12 (64:19-66:09), María Elena Wood revisa parte del legado mistraliano y encuentra una pequeña caja que contiene tierra del Valle del Elqui, la que según Doris Atkinson “la acompañó siempre, a donde viajara” y que Luis Vargas Saavedra y Elizabeth Horan creen que recogió cuando vino a Chile en 1938 (“Otros hallazgos: Los álbumes de fotos y una caja con tierra de Elqui”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 29 de Julio del 2007:16). Posteriormente, aparecen imágenes de archivo fotográfico del Valle del Elqui y de Gabriela Mistral en su última visita al pueblo y, de fondo, su voz recitando *El Cuco*. En tanto, en la secuencia n°13 (66:10-66:59) se muestran imágenes de archivo fotográfico de Gabriela y Doris en el exterior de su vivienda en Long Island,

disfrutando de los jardines, mientras se escucha el audio de una conversación cotidiana donde Gabriela señala sus deseos de comprar una hectárea en el Valle del Elqui.

Extraño resulta que una persona haya guardado por 50 años los artículos personales de Gabriela Mistral. Más aún, que no haya hecho nada con ellos. Sin embargo, sucedió, lo hizo Doris Dana. Medio siglo ocultó poemas inéditos, grabaciones, audios, libros, cartas, manuscritos, diarios, papeles con diálogos, tierra y fotografías que dan cuenta de la vida de la poetisa en el auto exilio.

Este material ha permitido reubicar las piezas del rompecabezas de la vida de Gabriela Mistral, casi 35 años de los que muy poco se supo de su vida privada, porque desde el ámbito público, ella siguió trabajando. Por lo que las interpretaciones relativas a estos años son diversas y María Elena Wood, en *Locas Mujeres* (2010), propone hacer que el material hable por sí solo y dé cuenta de este periodo de la poetisa.

El legado permitió, además, reconstruir la historia de Juan Miguel Godoy, un personaje trascendental en la vida de Gabriela Mistral y que la llenó de alegría por muchos años. Dentro del material, se encontraron fotografías del niño, pensamientos, dibujos, cartas a su otra madre, Palma Guillén, sus deseos y los escritos que Gabriela guardaba sobre sus conversaciones con el joven suicida; antecedentes relevantes que se desconocían hasta ahora.

c) **Yin Yin**

Gabriela Mistral, recibiría al lactante, Juan Miguel Godoy, a los pocos meses de vida, el año 1926, presuntamente en Marsella o Barcelona. Este niño sería el encargado de entregarle las mayores alegrías y tristezas. Además, desde que llegó a su vida y como lo indica Fernández (*Revista Patrimonio Cultural*, n°46, 2008:22), solo vivió para él y ni la poesía fue algo tan fuerte capaz de reemplazarlo. A pesar de su gran importancia, el “sobrinazgo”, como ella lo presentaba, casi no figura en entrevistas ni reportajes.

De esta forma, el motivo **Yin Yin** aborda la llegada del niño a la vida de la poetisa, sus años a su lado y, finalmente, su trágica muerte, la que causó el dolor más profundo que Gabriela Mistral sintió en su vida. *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), considera para este motivo cuatro secuencias, equivalentes a un 8,22% (6:48 min.) del total de tiempo

del documental (86:26 min.). Mientras que *Locas Mujeres* (2010), lo aborda en dos secuencias, es decir, en un 26,6% (20:13 min.) del total de la duración del film. Por su parte, *El ojo limpio* (1995), como ya lo señalamos, no aborda este motivo.

Yin Yin en Gabriela de Elqui, Mistral del mundo

En la secuencia n°13 (28:54-29:19) se nos presenta al personaje con imágenes de archivo fotográfico y, de fondo, Gabriela recitando el poema *Meciendo*. Mientras que en la secuencia n°15 (37:10-37:26) vemos imágenes de archivo fotográfico de Yin Yin en su permanencia en Petrópolis y la carta que le escribió a su madre antes de suicidarse.

Frente a esto, Isolina Barraza en *Gabriela Mistral y su sobrino* (1978) manifiesta que, al contrario de Gabriela, a Yin Yin no le agradaba el pueblo brasileño, el clima ni el idioma y estudiaba sin entusiasmo en una escuela agrícola; “él no embonó (se ajustó) nunca con el país, ni con el americano en general...” (Barraza, 1978, s/p). Además, le había señalado a Gabriela el deseo de contraer matrimonio con una joven de ascendencia alemana, lo que había causaba el enojo de la poetisa, ya que consideraba a ese pueblo el causante de la Guerra Mundial.

También en la secuencia n°15 (37:27-39:15) la encargada de la biblioteca de Petrópolis muestra los archivos de prensa que dan cuenta de la muerte del joven y el certificado de defunción.

En cuanto a los momentos de sepultura, Dolores Castro, poetisa mexicana, en la secuencia n°4 (06:14-06:39) relata que Gabriela Mistral estaba sola. Por otro lado, en la secuencia n°13 (28:06-28:53) Doris Dana afirma que Yin Yin era hijo de Gabriela Mistral, fruto de una "única" aventura que tuvo con un italiano, del cual tiempo después no recordaba ni su nombre. Al contrario, Luis Vargas Saavedra como sostuvo desde 1985 en su libro *El otro suicida de Gabriela Mistral*, basándose en afirmaciones de la mexicana Palma Guillén de Nicolau, vuelve a confirmar, tras documentos legales que le fueron enviados desde Barcelona por Elizabeth Horan, que Yin Yin era el sobrino de Gabriela Mistral, hijo natural de la catalana Marta Muñoz Mendoza y del chileno, hermanastro de la poetisa, Miguel Godoy Vallejo (Luis Vargas Saavedra, “Gabriela Mistral no era una mentirosa”. *Revista de Libros, El Mercurio*, 3 de junio del 2007:16).

Finalmente, en la secuencia n°27 (81:38-84:45) se presenta el paisaje de Monte Grande y un texto sobreimpreso afirma que la realización de *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), hizo posible traer los restos de Yin Yin para ser sepultados junto a los de Gabriela, tal cual la poetisa lo estipuló en su testamento. El canciller Ignacio Walker y el ministro de Cultura José Weinstein, autoridades de entonces, fueron los encargados de acelerar los trámites de repatriación del joven, la que finalmente ocurrió en octubre del 2005.

Yin Yin en *Locas Mujeres*

Pizarro (2005:121) sostiene que Juan Miguel Godoy nació en 1925 y que Gabriela Mistral lo recibió en Europa de un medio hermano y en torno a él recreó una historia de vivir la maternidad. En la secuencia n°10 (54:22-56:48) María Elena Wood revisa el acta del mandato de tutoría legal que Carlos Miguel Godoy, padre de Yin Yin entregó a Gabriela Mistral y Palma Guillén en 1932, junto con imágenes de archivo fotográfico de la infancia del pequeño y sus dos madres.

“Un día aciago, el 14 de agosto de 1943, el joven Juan Miguel Godoy Mendoza ingirió una fuerte dosis de arsénico que lo llevó a la tumba, sin que ciencia médica alguna pudiera rescatarlo de la muerte” (Barraza, 1978, s/p). La secuencia n°10 muestra fotografías de Yin Yin adolescente y de niño junto a Gabriela Mistral y la carta que dejó a su madre antes de suicidarse. Wood lee: "Querida mamá: creo que mejor hago en abandonar las cosas como están. No he sabido vencer, espero que en otro mundo exista más felicidad. Cariñosamente, tu Yin Yin. Un abrazo a Palma" (Carta de Yin Yin a Gabriela Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 59:14 a 60:54). Además, muestra el telegrama que la poetisa le escribe a Palma Guillén señalando que algo ha sucedido.

Posteriormente, en la secuencia n°4, Wood da a conocer la carpeta con los telegramas que la poetisa recibió tras la muerte de Yin Yin y lee: "Desolada, triste noticia, sintiendo no poderte acompañar. Te abraza, recuerda y quiere Victoria Ocampo" (Telegrama de Victoria Ocampo a Gabriela Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 14:18 a 16:53).

Por otro lado, en la misma secuencia n°4 (17:29-19:12), Doris Atkinson revela el cuaderno llamado *Conversación con Yin*, el que contiene oraciones y meditaciones posteriores a su muerte. La directora del documental lee:

A cada atardecer vamos hacia ti amor nuestro y tú vienes hacia nosotras y con favor divino volveremos a estar juntos. Aquí estamos diciendo que nuestro amor desgraciado y fiel, amor de ayer, de hoy y de siempre. Te agradecemos hijito las alegrías que nos diste, tú perdónanos el que no supimos darte la dicha que andaba buscando tu corazón arrebatado. Bendice esta casa donde trabajan y rezan por ti Palma y Gabriela. Yo quiero comenzar y terminar mi día contigo, con tu imagen en mi mente y tu nombre en mi boca (Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 17:29 a 19:12).

Y en la secuencia n°4 (20:20-21:57) aparecen fotografías de Gabriela Mistral junto a "Yin". De fondo, un audio entre Gabriela y Doris conversando sobre un poema referido a los ángeles.

En la secuencia n°10 (46:30-49:15) María Elena Wood le pregunta a Doris Atkinson por qué, luego de la permanencia en México de su tía con Gabriela Mistral, se fueron a Italia y Francia y le señala la hipótesis de la probabilidad de haberlo hecho para visitar los lugares donde la poetisa vivió con Yin Yin. Además, le pregunta si Doris Dana le conversó sobre la tragedia del joven y Atkinson responde que su tía hablaba con mucha sensibilidad sobre él, dado el gran dolor que causó su muerte. Por lo mismo, para ella Juan Miguel es de gran importancia, ya que si él no hubiera muerto, ni ella ni su tía estarían en la historia, sino que solo Yin Yin, al ser el heredero natural del legado de Gabriela Mistral. También se muestran imágenes de archivo fotográfico de Gabriela Mistral y Doris Dana en Nápoles y la Riviera francesa.

Mientras que, también en la secuencia n°10 (49:16-51:06), la realizadora revisa la caja que contiene el material sobre Yin Yin, junto con fotografías del niño; muestra una de colegio, fechada en 1943, donde le envía saludos a Palma Guillén. Y da a conocer notas escritas por Gabriela Mistral que hablan sobre cosas o situaciones del pequeño, lee una mientras aparecen fotografías de éste junto a su madre:

7 de agosto de 1932, Nápoles. Yin Yin vino a comentarme su pesadilla de anoche; se despertó a eso de las 12 y se vino a mi cuarto. Dice que era como *film magic*, como un hilo mágico y que el giraba, giraba, que no podía hablar, una cosa triste. Me preguntó lo que eran las pesadillas. Le hablé yo de que tenemos dos vidas, una despiertos y otra dormidos. El alma que en la noche anda por lugares bonitos y bastante extraños. Me preguntó lo que es el alma, le preocupa mucho, mucho la idea de la muerte, lo espanta y la evita. Lo alegró saber que el alma no se muere nunca. Le dije que o se va al cielo o se va a otra estrella a entrar a otro cuerpo. Preguntó si un muchacho podía entrar en uno de niña, le dije que no. Dijo espontáneamente que morir se era como hacer un viaje. Me observó, solito, que en otra estrella se tendría otra mamá. Me dijo que en viaje a la otra estrella, debía tenerse miedo. Le conversé de los ángeles y de las ayudas; estaba embriagado de lo que oía y de lo que imaginaba (Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 51:07 a 53:03).

En tanto, en la secuencia n°10 (53:04-54:21), revisa un cuaderno del colegio de Yin Yin, sus dibujos y sus escritos. Lee: "Causas perdidas. Hay causas absurdas, muchas veces dolorosas. Los derrotados soldados, las causas perdidas, son de Dios odiados, siendo sus causas olvidadas", y explica los dibujos que Juan Miguel tenía en sus cuadernos: aviones y cañones; "Tristísimo abrir sus cuadernos y libros escolares. Páginas escritas con una caligrafía enorme, cargada, violenta..." (Luis Vargas Saavedra, "Réquiem por Yin Yin", *El Mercurio*, 28 de Julio del 2007:52).

Finalmente, en la misma secuencia n°10 (56:49-59:13), se ven fotografías de la infancia de Yin Yin junto a Gabriela Mistral. De fondo, un audio de la década del cincuenta de la poetisa mientras revisa unos poemas con Doris Dana y recuerda a su pequeño.

El joven se suicidó a los 18 años de edad y fue, según Luis Vargas Saavedra:

Un niño alegre que se encandiló por el sol de Francia, un muchacho con uniforme italiano y saludo fascista, elegante en Estocolmo; pero un adolescente enfurruñado y un joven sombrío, amargado y resentido, con aspiraciones de escritor a la sombra de su tía famosa, matoneado y vuelto alcohólico, lujurioso e indisciplinado (Luis Vargas Saavedra, "Réquiem por Yin Yin", *El Mercurio*, 28 de Julio del 2007:52).

Las cartas y telegramas que vemos en *Locas Mujeres* (2010), en respuesta al fallecimiento del joven Yin Yin son escritas por mujeres. Leales amigas y compañeras con las que Gabriela Mistral disfrutó, viajó y vivió.

d) Sexualidad

La sexualidad de Gabriela Mistral es un tema del que siguen apareciendo antecedentes, a pesar de que con infinito esmero ella se encargó de ocultar. Frente a esto, María Isabel Orellana en "Protectora de su intimidad: una militante en silencio" (*Revista Patrimonio Cultural* n°46, 2008:26) sostiene que Gabriela Mistral, con respecto a la especulación sobre su sexualidad, "jamás habría respondido ningún comentario, ya que esta suerte de 'farandulización' que ha invadido nuestros medios, no hubiese nunca tenido cabida en su espacio vital". Y agrega:

Gabriela Mistral no hubiera jamás expuesto su intimidad, ni contestado preguntas idiotas, ni siquiera inteligentes, si eso hubiese significado dejar entrar en su existencia más íntima a quienes la despreciaban o envidiaban, aún a quienes la idolatraban, pues su silencio no era en ningún caso falta de argumento, sino más bien una suerte de rebeldía simbólica, que

consistía en la indiferencia total ante aquellos que pretendían adentrarse en su vida privada. Prueba de lo anterior es que nunca hizo caso de ese retrato incompleto que crearon de ella, esa imagen de mujer algo híbrida, interesada solo en los niños, incapaz de amar con pasión o de tener una postura política fuera de lo que tradicionalmente se esperaba de una campesina pobre y católica (Orellana, “Protectora de su intimidad: una militante en silencio”. *Revista Patrimonio Cultural* n°46, 2008:26).

En *Locas Mujeres* (2010), el motivo **sexualidad** da cuenta de la intimidad de la poetisa desde su condición sexual, con sus cartas, sus pensamientos y sus diálogos con Doris Dana, considerándolo en nueve secuencias, equivalentes a un 55,16% (42:52 min.) del total del tiempo del documental (76:00). Por otro lado, en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), la sexualidad de la poetisa se aborda desde sus romances de adolescente, las malas experiencias, la superación de éstos y sus años acompañada de leales mujeres. El motivo está presente en seis secuencias, equivalentes a un 21,23% (17:34 min.) del total de la duración del film (86:26 min.). Además, está basado, al igual que en todos los motivos anteriores, en testimonios. Se refieren a este tema: Gilda Péndola, amiga de la poetisa; Volodia Teitelboim, Premio Nacional de Literatura y biógrafo de Gabriela Mistral; María Luisa Spaziani, poetisa italiana; Dolores Castro, poetisa mexicana; Doris Dana, última albacea; Isolina Barraza, amiga chilena y Beritta Sjørberg, amiga sueca.

Por último, hay que mencionar que desde la aparición del legado se han generado diversos conflictos relacionados con la forma en que este material ha sido tratado, ya que ha mostrado a la poetisa chilena más importante de la historia de una forma desconocida para muchos. Considerando que María Elena Wood aborda el material desde la perspectiva que ella creyó principal, la que se “impuso” por sobre las demás, al ser consultada sobre si *Locas Mujeres* (2010) fue desarrollado, en parte, por la explosión discursiva en torno y a propósito del sexo en la que nos encontramos inmersos, de acuerdo con Foucault (2008), señaló que “no fue esa la intención, sino más bien el querer sacarlo del discurso académico y ponerlo en la calle con naturalidad, con realidad y sin juicio alguno”, y agrega: “este documental reconoce a la artista en su integridad” (Wood, 2014).

Sexualidad de Gabriela de Elqui, Mistral del mundo

La poetisa se enamoró muy joven, según su amiga, Gilda Péndola, pero con el paso de los años y, como agrega en la secuencia n°4 (03:52-04:16) de *Gabriela de Elqui, Mistral*

de Mundo (2006), había superado sus amores adolescentes, lo que corrobora en la secuencia n°12 (25:41-26:11), ya que sostiene que a ella no le gustaba hablar de eso y, cuando lo hacía, era con un tono de romances dejados en el olvido. Quizás se debió a que, como señala Volodia Teitelboim, en la misma secuencia (26:32-28:05), la poetisa se enamoraba de hombres con un cierto tipo físico, pero no le iba muy bien. Por otro lado, Rojo (1997:41) complementa sosteniendo que la poetisa amará “entregándolo todo”, según su manual del amor, pero amará a un hombre ausente, cuya existencia le garantiza tanto el más delectable alimento para su hambre amoroso como la inviolabilidad de su ser.

En tanto, en la secuencia n°4 (05:33-05:51), la poetisa italiana, María Luisa Spaziani comenta una conversación que tuvo con Mistral sobre su mala experiencia con el amor. Esto quizás se debía a que, como expresa Dolores Castro en la secuencia n°12 (24:53-25:15), su manera de amar le parecía excesiva a los hombres. Sin embargo, también en la secuencia n°12 (25:16-25:40), Doris Dana sostiene que Gabriela Mistral nunca pensó en la vida en pareja, más bien le daba espanto y agrega que ella jamás hubiese sido una dueña de casa.

Además, en la secuencia n°12 (24:13-24:52) vemos imágenes de archivo fotográfico de Gabriela Mistral en la década del treinta y, de fondo, el audio de una parte de la intervención en el Instituto Vásquez Acevedo, realizado en Montevideo, Uruguay, en 1938. El mismo audio que utiliza Magali Meneses en *El ojo limpio* (1995) como eje narrativo. En la misma secuencia un texto sobreimpreso explica que “Gabriela tuvo amores imposibles, pero que, sin embargo, grandes mujeres la acompañaron en su vida...” (*Gabriela de Elqui, Mistral de Mundo*, 2006, min. 24:13 a 24:52).

En la secuencia n°18 (48:22-50:03) Gilda Péndola sostiene que la relación entre ella y Mistral fue de compañía y ayuda, todo esto respaldado con imágenes de archivo fotográfico de las dos. Igualmente en la secuencia n°18 (50:22-51:19) define su personalidad como profunda, austera y muy alegre.

Mistral pasó sus últimos años de vida acompañada de Doris Dana, a quien en la secuencia n°17 (42:39-43:20) vemos aparecer muy sonriente llegando en un auto a su casa de Florida, Estados Unidos. En la secuencia n°17 (43:21-44:32) expresa lo que las palabras de la poetisa provocaron en ella al momento de verla por primera vez. Y en la misma secuencia n°17 (45:27-45:56) manifiesta lo alegre y sencilla que era, junto con imágenes de archivo fotográfico de ambas mujeres recorriendo Europa. Expresa que vivían juntas y que

ella era la encargada de buscar viviendas. Posteriormente, en la secuencia n°25 (76:53-78:13), sostiene que ella era la única persona que la acompañó en la última etapa de su vida.

Isolina Barraza (1978, s/p), amiga de la poetisa, señala que la conoció una tarde estival de 1925 cuando ésta vino a Chile proveniente de México. En la secuencia n°23 (67:14-68:44) explica que fue llevada a su presencia por la sobrina de Mistral, con quien tenía una gran amistad, y agrega que cuando la miró por primera vez, vio a un ser superior y ante eso no dudó en arrodillarse, pero la Premio Nobel en un gesto noble la levanta. Desde ahí comenzaron una gran amistad, la que fue principalmente epistolar. Por último, agrega que en la última visita de la poetisa a Chile en 1954, notó con malestar durante un almuerzo en Monte Grande, lo posesiva que era Doris Dana.

Con respeto a la amistad vía carta de Gabriela Mistral e Isolina Barraza, es necesario señalar que el intercambio epistolar fue una característica inherente de la poetisa que desarrolló durante toda su vida. Pedro Pablo Zegers, en *Niña errante: cartas a Doris Dana* (2009:13), agrega que la Nobel consideraba que si una carta de carácter personal, por descuidos casi imperdonables era filtrada a la esfera de lo público, se convertía, según su particular cosmovisión, en una especie de karma. Y en la secuencia n°4 (06:54-07:02), Barraza, ante la solicitud del director de la película de mostrar las cartas que se enviaban con la poetisa, ella responde con un tajante “no”. Aquí, como explica Nichols (1996:92), la sensación de presencia corporal del realizador, en vez de ausencia, lo sitúa en escena y lo ancla en ella, incluso cuando está oculto por ciertas estrategias de entrevista, como es el caso. Sin embargo, su rol es fundamental, ya que éste, con su pregunta, guía y orienta la temática a la que la entrevistada debería haber entrado.

Por otro lado, en lo que se refiere a los últimos años de Mistral, la secuencia n°25 (75:06-76:52) muestra Nueva York, la ciudad que Mistral eligió como última residencia. Doris Dana, su albacea en ese entonces y quien vivía ahí, comenta que al comprar la casa, la dueña se sorprendió de quien iba a llegar, ya que su hermana se dedicaba a enseñar su poesía.

En la secuencia n°25 Dana explica que Gabriela Mistral murió luego de padecer por varios años cáncer, pero lo hizo contenta, ya que pudo “experimentar su muerte” (*Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, 2006, min. 79:12). Aquí, es importante agregar las palabras de Vargas Saavedra, quien sostiene: “que una persona quiera morir en brazos de quien la haya cuidado durante diez años, no significa más que cariño y agradecimiento” (Luis Vargas

Saavedra, “La controversia: sobre el engarce de vida y obra”, *Artes y Letras, El Mercurio*, 28 de octubre del 2007:A8).

Finalmente, en relación a la amistad con mujeres, así como otros elementos, por ejemplo las cartas, se ha deducido la homosexualidad de Gabriela (Fiol-Matta en Pizarro, 2005:98). Sin embargo, en la secuencia n°4 (04:36-05:10) Beritta Sjorberg, amiga sueca de la poetisa, es tajante y niega rotundamente el lesbianismo de la poetisa. Frente a lo mismo, María Isabel Orellana (*op.cit.*: 26) sostiene que es difícil entender el hecho que cuando se presenta a Mistral desde una dimensión distinta de la de maestra rural comprometida con la infancia, aparece de forma inevitable la polémica. Y bien podría leerse esto desde la perspectiva de Foucault (2008: 36), quien indica que cuando nos referimos la sexualidad en particular, la sociedad occidental, fuente de nuestros referentes culturales relativos a este tema (por lo menos, desde el siglo XIX, según el autor) nos empuja a tratarlo (y vivirlo) desde una perspectiva comunicacional marginal particular, como si se tratara de *un* secreto.

Sexualidad en *Locas Mujeres*

La aparición del legado mistraliano dio a conocer imágenes, audios y cartas entre Doris Dana y Gabriela Mistral, como hemos señalado. Ambas mujeres compartieron residencia en Estados Unidos por siete años. En la secuencia n°2 (00:40-1:08) de *Locas Mujeres*, Gabriela Mistral se sienta en el patio de su casa mientras Doris Dana la filma. En la misma secuencia (1:09-2:38) vemos el exterior de la vivienda y, de fondo, se escucha un audio casero de la vida cotidiana; Mistral entona la canción mexicana *Me he de comer esa tuna*, de Jorge Negrete.

Gabriela Mistral y Doris Dana se vieron por primera vez en Barnard College. En la secuencia n°4 (10:02-11:02) observamos el exterior de la universidad y a Doris Atkinson, quien comenta que la poetisa vino aquí luego de haber recibido el Premio Nobel y que Doris Dana quedó impresionada con ella.

Fue el aprecio por Thomas Mann la excusa por la cual Dana le escribió a Mistral por primera vez. Según Zegers (2009:14), el origen del epistolario entre ambas mujeres data del verano de 1948, cuando la Premio Nobel vivía en Santa Barbara, y la joven estadounidense

en Nueva York. Por lo que la relación, en una primera instancia maestra-discípula, tuvo un origen epistolar, luego de que ambas mujeres tuvieran un fugaz encuentro.

En la secuencia n°4 (8:35-9:02) Doris Atkinson señala el lugar de la habitación donde se encuentra la correspondencia microfilmada de Gabriela Mistral e igualmente en la secuencia n°4 (11:03-12:03) sostiene que no sabe bien cuánto tiempo pasó desde la conferencia que hizo que su tía y la Nobel se encontraran por primera vez y la primera carta que le envió Dana a Mistral. Recuerda haber escuchado de una persona que ayudó a su tía con la gramática española. Aparece una fotografía de Doris Dana en el año 1948 aproximadamente e imágenes de una de las cartas que ella le escribió a la poetisa.

En tanto, también en la secuencia n°4 (9:03-10:01) María Elena Wood destaca la primera carta que Gabriela Mistral le envió a Doris Dana, fechada en marzo de 1948 y lee:

Cara señorita: su bella carta cordial me ha conmovido, yo no me merezco ese cariño suyo y menos su admiración, pero a los viejos profesores nos gusta ser queridos por los jóvenes, con o sin derecho a ello; téngame usted por amiga suya. Nos hemos reunido en un mundo muy noble, en la obra de nuestro venerado Thomas Mann (Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 9:03 a 10:01).

A partir de la primera epístola ambas mujeres se volverían inseparables. Su primer periodo juntas fue en México. En la secuencia n°4 (12:04-14:17) María Elena Wood muestra algunas cartas que Doris Dana le envió a Gabriela Mistral, mientras la poetisa estaba en Veracruz; lee: "Mi querida Gabriela Mistral: mil gracias por la dicha que me dieron sus noticias. Siento tanta emoción que me será posible estar con usted, y pensar en nuestro viaje a México, me llena de gozo" (Carta de Doris Dana a Gabriela Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 13:59).

Mientras que en la secuencia n°5 (22:41-25:01) vemos imágenes de archivo fílmico de Veracruz, México y el telegrama que envía Gabriela Mistral a Doris Dana para que la visite en esa ciudad y la respuesta que Dana le envía. Wood lee:

Yo voy a México por cuatro meses. No subiré a México City. No tomaré nunca tu libertad (le dice a Gabriela), guárdala entera. No te pediré nada, excepto tu compañía por algunos meses. Yo la cuidaré, defenderé a usted; de usted misma, de sí misma y también de mí misma; me costará dolor, pero yo lo haré. Yo deseo no quedar viviendo, no vivir, muy lejos de ti (Carta de Doris Dana a Gabriela Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 24:07).

Asimismo, en la secuencia n°4 (19:13-20:19), Atkinson sostiene que una de las cosas que más le llamó la atención sobre la relación entre estas dos mujeres fue el paralelo entre la muerte del padre de su tía por suicidio y la muerte del hijo de Gabriela, en la misma forma.

En tanto, vemos en la secuencia n°20 (21:58-22:40) a Doris Atkinson que muestra álbumes fotográficos de Gabriela Mistral. Los fue a buscar a Nápoles, a la casa en la que la poetisa vivió mientras ejerció labores consulares, los que por seguridad se encontraban escondidos y ordenados por periodos y países. En la secuencia n°11 (60:55-64:18) aparecen imágenes de archivo fílmico de un crucero en Nápoles y del paisaje de la ciudad desde el tren y, de fondo, ambas mujeres, Dana y Mistral, conversan sobre un poema.

Del mismo modo, en la secuencia n°6 (32:20-33:22) vemos imágenes de archivo fotográfico de Doris Dana junto a la mascota que tenía con Gabriela Mistral, mientras se escucha una conversación entre Gabriela, Doris y Gilda Péndola, donde la poetisa sostiene que es muy criolla y en la secuencia n°9 (41:01-43:42) vemos el paisaje exterior de la casa, junto con imágenes de archivo fotográfico del interior de la vivienda, mientras ellas vivían ahí y, de fondo, el audio de un día de trabajo.

En la secuencia n°9 (43:43-46:29) aparecen imágenes de archivo de la poetisa recostada en su cama y con pijama escribiendo e imágenes de las cartas que intercambiaba con Doris Dana, además de un plano detalle a las palabras que utilizaban. Wood lee:

Ten confianza en mí, yo quiero que la tengas. En mí muchas cosas subterráneas que tú no piensas todavía y piensas tú, que en mi mirada en ti y mi manera de tocar a ti no hay cosa que yo no pueda decir no mostrar. Yo te quiero del fondo de mi ser, ten confianza en mí (Carta de Doris Dana a Gabriela Mistral en *Locas Mujeres*, 2010, min. 45:13).

En la misma línea, la secuencia n°6 (29:37-32:19) vuelve a mostrar la vivienda con imágenes de archivo fotográfico de Gabriela Mistral en el exterior escribiendo junto a Dana. Se escucha un audio donde la poetisa revisa lo que lleva escrito de *Locas Mujeres*.

Doris Dana fue la última albacea de Gabriela Mistral, como hemos dicho anteriormente. Por lo mismo, María Elena Wood decidió presentar parte de su vida. En la secuencia n°7 (35:06-37:10) aparecen grabaciones de su infancia en Nueva York, Estados Unidos. Doris Atkinson señala que estas imágenes en formato 8mm fueron filmadas por el padre de Doris. Y agrega, también en la secuencia n°7 (37:11-38:46), que la niñez de su tía transcurrió durante los locos años veinte, antes del desplome de la bolsa y que provenía de una familia adinerada. Estas filmaciones son posibles gracias a que Doris Dana creció en una época de desarrollo del cine doméstico.²⁴ Lo que explica por qué disfrutó filmar a Gabriela

²⁴ Según Lagos y Figueroa (2008:97-113) la época dorada del cine doméstico tiene cabida en Estados Unidos a partir de la década del treinta, hasta el sesenta, periodo durante el cual el formato de 8mm y las portátiles cámaras domésticas, penetraron con fuerza como *hobby* predilecto en el tiempo libre de la familia nuclear

Mistral en la casa que compartían. Son esas filmaciones el testimonio que es parte y fundamento de este film, según su directora.

Por otro lado, en la secuencia n°6 (25:02-28:46) vemos imágenes del interior de la Biblioteca Nacional, cuando el legado mistraliano ya se encontraba en Chile. Wood se dirige al Archivo Nacional y señala un grupo de cartas de Gabriela Mistral y Doris Dana. También, evidencia una libreta donde existe un diálogo escrito entre ambas mujeres. La directora lee:

- **Doris:** Quiero conocer, saber estas cosas subterráneas. Y, tú sabes bien que tengo confianza, pero muchísima confianza en ti. He dado a ti la prueba de mi confianza.
- **Gabriela:** lo subterráneo es lo que no digo, pero te lo doy cuando te miro y cuando te toco sin mirarte. Ten confianza en mí; yo quiero que la tengas. Tengo para tú [sic], en mí, muchas cosas subterráneas que tú ves aún, todavía.
- **Doris:** ¿y piensas tú que en mi mirada a ti y mi manera de tocar a ti no hay cosas que yo no puedo decir o mostrar? Yo te quiero del fondo de mi ser. Tengo, siento una herida grande porque tú no tienes confianza en mí. No tengo 17 años, he vivido siglos buscando a ti.
- **Gabriela:** lo mejor no es comer avena, es comer Doris.
- **Doris:** no tengo apetito para comer después del banquete de anoche.

Dentro de la búsqueda de artículos en el Archivo Nacional, María Elena Wood en la secuencia n°6 (28:47-29:36) exhibe un camafeo perteneciente a Dana, donde ésta guardaba un pelo de Gabriela Mistral. Aparecen así, imágenes de archivo fotográfico de la estadounidense utilizando el collar.

Mientras que en la secuencia n°13 (67:00-67:30) la realizadora encuentra material de viajes de Gabriela Mistral y muestra un álbum con, probablemente, las últimas fotografías de la poetisa. Mistral y Dana cantan: “la última noche que pasé contigo, quisiera olvidarla pero no he podido”. Y aún en la secuencia n°13 (67:31-69:13) vemos imágenes del exterior de la casa de Gabriela Mistral y del interior del dormitorio, pero en la actualidad y, de fondo, se escucha el audio de una conversación entre estas dos mujeres:

- **Gabriela:** estoy como si fuera el cuco.
- **Doris:** es que hay un cuco en la cama.
- **Gabriela:** parece que tengo una pulga aquí. No te voy a dejar salir con nadie.
- **Doris:** ni con la gata.
- **Gabriela:** y esa gatita dónde está sola su alma.
- **Doris:** está durmiendo aquí.
- **Doris:** ¿me quieres?
- **Gabriela:** yo te quiero mucho, tú no eres orgullosa como ella, como la gatita orgullosa. Mírala como está ahí.

norteamericana de clase media. Así, los autores desglosan una primera aproximación sobre el *cine amateur*: su hipotética condición como reproductor y modelo ideológico de vida burgués.

En la secuencia n°13 (69:14-70:50) se nos presentan imágenes de archivo fotográfico de Gabriela Mistral, junto a Doris Dana en una playa. Además, una imagen de archivo fotográfico a color de la poetisa, donde es posible notar su avanzado estado de edad. De fondo, el audio de una conversación de Gabriela y Doris trabajando sobre un poema. Aparecen otras imágenes de archivo fílmico a color de Gabriela Mistral. Finalmente, la secuencia n°13 (71:26-75:24) vuelve al exterior de la casa junto con imágenes de archivo fotográfico del interior, sus muebles, sus fotografías, sus cuadros, sus gatos, sus detalles, mientras se escucha un diálogo entre las mujeres:

- Gabriela:** te quiero mucho. ¿Me quieres tú? No sé cómo te portes después, todavía no creo yo en ti.
- **Doris:** chiquita, ¿siete años y no crees?
- **Gabriela:** ¿siete?
- **Doris:** siete años que estamos juntas.
- **Gabriela:** ¡qué mentira!
- **Doris:** no es mentira chiquita, desde el 48. Y es muy bonito esto, ¿no?
- **Gabriela:** sí, pero tú lo quieres echar a perder.
- **Doris:** ¿ah?
- **Gabriela:** tú lo quieres echar a perder.
- **Doris:** ¿yo? Te quiero. Te quiero más y más y más y más y más. Tiene los ojos cansados guagua.
- Gabriela:** sí, porque he leído. Ese tipo chico...
- **Doris:** ¿me quieres?
- **Gabriela:** ¿por qué preguntas siempre Doris? es una cosa como de niño chico, ¿es verdad?
- **Doris:** ¿sí?
- **Gabriela:** ¡tú esta noche estás imposible! ¿Qué hago yo?
- **Doris:** ¿de qué?, de eso, de sinvergüencería.
- **Gabriela:** sinvergüencería.
- **Doris:** yo soy una sinvergüenza, pero tú me has enseñado todo.
- **Gabriela:** no se lo digas a Victoria. Se escucha un tipo de serenata para Gabriela, una cantante entona el bolero *Quisiera*.

Luego de la muerte de Gabriela Mistral, Doris Dana dejó la vivienda que ambas compartían y en la secuencia n°8 (39:54-41:00) vemos una filmación de una parte de la casa de Doris Dana en Flapes, Florida, donde tenía una parte del legado de Mistral. Doris Atkinson comenta que su tía, cuando ya no tenía energía, habló de hacer una biografía ilustrada de la poetisa; sin embargo, jamás fue capaz de empezarla.

El interés por ahondar en este enfoque, el privado, es, según Doris Atkinson, una curiosidad natural que aumentó después de la muerte de su tía en el 2006 (María Cristina Jurado, “Luces y sombras de Gabriela Mistral”. *Revista Ya*, 13 de septiembre del 2011:52). Por su parte, en el mismo texto de Jurado, Pedro Pablo Zegers, sostiene que durante muchos

de sus años de especialización le preguntaron por la condición homosexual de la poetisa y él simplemente contestaba que no existían registros, sin embargo, con la aparición del legado llegó la evidencia. Pero, según Jurado (*ibíd.*), es imposible visualizar desde qué época en su vida, porque siempre se cuidó mucho de no hacer pública su vida privada.

Llegó a tanto el interés de Zegers, por un ámbito del que siempre dudó, que una vez que el material llegó a Chile, decidió reunir las cartas entre Mistral y Dana (alrededor de 500) y comenzar la divulgación del legado con el libro *Niña Errante: cartas a Doris Dana* (2010), texto que, a pesar de la polémica que provocó, se convirtió rápidamente en *best seller*. Dos años después de lanzado el libro, se digitalizó de manera completa en el sitio web Memoria Chilena²⁵.

Fue este material epistolar publicado el que mostró a una Gabriela Mistral apasionada y generó una gran polémica al entrar en la discusión de si era posible separar la obra de la vida del artista. Sin embargo, la mistraliana Soledad Falabella señaló que estas cartas comparadas con la correspondencia con Victoria Ocampo que publicó Elizabeth Horan y equiparadas con algunas epístolas con Palma Guillén, “son deslucidas, monótonas, bobas y banales” (“Reacciones a la publicación de la cartas de Gabriela Mistral y Doris Dana”, *Artes y Letras, El Mercurio*, 6 de septiembre del 2009:E6), agregando que las otras se dieron a conocer mucho antes y no se generó nunca lo que éstas han provocado.

Pero es necesario destacar que, a diferencia de Wood y Zegers, Luis Vargas Saavedra detectó dentro del legado, 420 poemas inéditos, los que para Atkinson revelan la condición de poetisa de Gabriela Mistral por sobre cualquier constatación de lesbianismo (Jurado, *op. cit.*). El especialista fotografió por más de un año, con una cámara digital cada poema, transcribiendo y seleccionando con un estricto criterio estilístico y subjetivo. La investigación dio fruto a *Almácigo, Poemas inéditos de Gabriela Mistral* (2009).

Los distintos tipos de trabajos realizados en el último tiempo en torno a la figura de Gabriela Mistral y su legado, han causado, como indica Münich (2005), que la opinión pública se haya interesado más en el virtual lesbianismo de Gabriela Mistral, como si esta condición fuera clave a la hora de leer sus textos. Lo mismo ocurre con lo referente al origen de Yin Yin, ya que se ha buscado saber siempre si el niño fue o no el hijo de Gabriela Mistral,

²⁵ www.memoriachilena.cl

dejando de lado el sentimiento que significó para la vida de la poetisa; el haber podido vivir la maternidad.

Sin duda, la vida privada de Gabriela Mistral y en especial la sexualidad de la poetisa, provoca un interés público. Esta tendencia, según Foucault, no responde a una curiosidad o sensibilidad colectiva; tampoco a una nueva mentalidad, más bien a “cambios de mecanismo de poder para cuyo funcionamiento el discurso sobre la sexualidad, ha llegado a ser esencial” (Foucault 2008:26).

Por último, es necesario destacar que **sexualidad** se aborda en un mayor porcentaje de tiempo en *Locas Mujeres* (2010), mientras que en *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), corresponde al segundo motivo más tratado. Utilizar este motivo en un alto porcentaje, significaría según Casetti y Di Chio (1991) que los directores de los filmes están indicando el espesor y las posibles directrices del mundo representado, porque los motivos, al ir repitiéndose a lo largo del texto, dan cuenta de situaciones o presencias emblemáticas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, a través de una especie de subrayado o de un juego de contrapuntos.

Conclusiones

En la presente investigación nos preguntamos cómo se construye la imagen de Gabriela Mistral en su dimensión pública y privada en tres documentales chilenos realizados entre 1995 y 2010.

Partimos del supuesto que los documentales chilenos desde los años cincuenta y luego en la década de los setenta, mostraron a Gabriela Mistral en tanto personaje público, rindiéndole homenajes por su obra y su labor intelectual a nivel mundial. Lo mismo ocurrió con algunas de las producciones de la década de los noventa. Sin embargo, a partir de ese periodo, hubo filmes que también se enfocaron en detallar la vida privada de la poetisa.

Considerando nuestro problema de investigación ya señalado, planteamos como hipótesis que la imagen de Gabriela Mistral que construyen los documentales *El ojo limpio* (1995), de Magali Meneses; *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006), de Luis Vera, y *Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood, transita desde la perspectiva pública a la privada debido a los cambios sociales, los diferentes puntos de vista de los realizadores y a la aparición de nuevos antecedentes en torno a la poetisa.

En consonancia con lo anterior, nos propusimos como objetivo general describir y analizar tres documentales chilenos que abordan la figura de Gabriela Mistral, para poder así determinar cuál es la imagen que se construye de la poetisa en sus contextos de producción.

También incluimos tres objetivos específicos. El primero de ellos consistió en describir el proceso de construcción de los documentales seleccionados, enfatizando la etapa de investigación, utilización de archivos y opciones dramáticas, entre otros aspectos, tema que abordamos en el capítulo IV. El segundo objetivo fue analizar el discurso cinematográfico, observando desde la voz de la enunciación (quién habla), la imagen y el sonido, destacando temas y motivos relevantes y recurrentes, tarea que realizamos en el capítulo V y VI.

De esta forma, para lograr los dos primeros objetivos realizamos una matriz de análisis de 16 columnas, como ya señalamos en los procedimientos metodológicos. Esta deconstrucción detallada de todo lo observado en el material fílmico, nos permitió llevar adelante el último objetivo: comparar los tres trabajos audiovisuales con el fin de definir tendencias epocales en la producción cinematográfica en torno a Gabriela Mistral y los

modos de construcción de la representación documental, que esbozamos en los capítulos IV, V y VI y enfatizamos en estas conclusiones.

Establecimos dos ejes de análisis o grandes temas que funcionaron como categorías: **vida pública** y **vida privada**. Para el primero seleccionamos como motivos: relación con Chile, permanente viajera, maestra, mujer-ciudadana y obra y Nobel. Mientras que para vida privada, consideramos infancia, Yin Yin y sexualidad. La categorización por temas y motivos fue fundamental para la realización de la matriz, ya que nos permitió identificar la trama central de cada una de las secuencias, con el fin de agruparlas y revisar en qué porcentaje del total de tiempo del film se encontraba cada uno de ellos.

Con respecto a la construcción dramaturgica, cada documental fue muy singular: *El ojo limpio* (1995), se centró en un audio de Gabriela Mistral en una intervención en Uruguay, que significó como “el haberla ido a entrevistar, ya que ella con sus palabras se describe”. (Meneses, 2014) y, su recreación. Por otro lado, *Gabriela de Elqui, Mistral mundo* (2006), se basó en las entrevistas a cercanos a Gabriela Mistral, para que fueran ellos los que contaran la historia de la poetisa. Ambas realizaciones recurrieron a material fílmico y fotográfico perteneciente al Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

Por su parte, *Locas Mujeres* (2010), utilizó como material exclusivo y eje de su construcción, archivos que formaban parte del legado mistraliano, que se había dado a conocer recién en el 2007 y al que los otros realizadores no tuvieron acceso. María Elena Wood, la directora del film, decidió que fueran estos documentos los que se encargaran de narrar la historia que ella había elegido contar.

El uso de archivo, se vuelve un elemento trascendental y permanente en los documentales analizados, dado que todos se basan en su utilización para mostrar al personaje. Se recurre a la imagen de archivo fotográfico y fílmico y al audio de la voz grabada de Gabriela Mistral recitando, exponiendo o simplemente teniendo conversaciones cotidianas.

Acorde con lo mencionado, las modalidades de representación cinematográfica, según Nichols (1997:65), son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Según esta clasificación, los tres filmes analizados en este trabajo son parte del documental interactivo.

Los filmes *El ojo limpio* (1995), *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006) y *Locas Mujeres* (2010), se asemejan en el uso de imágenes como testimonio, que demuestran la

validez o lo discutible de lo que afirman los testigos (Nichols, 1997:65), elemento esencial del documental interactivo. Por otro lado, el uso de yuxtaposiciones inesperadas que pueden llevar consigo intertítulos gráficos, los vemos solo en *El ojo limpio* (1995) y *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006). El último film además, contiene un componente influyente en este tipo de documentales, y es el uso de la entrevista. Mientras que *Locas Mujeres* (2010), tiene un recurso único en relación a las otras dos producciones: el realizador se ve y se oye de forma rutinaria, lo que deriva en un énfasis del acto de recolección de información o construcción y en el proceso de interpretación social e histórica. Ahora bien, en *El ojo limpio* (1995), la autoridad textual le pertenece a la voz *over*, la encargada de reconstruir lo que vemos en las imágenes.

Es necesario mencionar que la entrevista, presente en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006) y *Locas Mujeres* (2010), entrega antecedentes sobre la perspectiva de cómo ve “el otro” la figura de Gabriela Mistral. Asimismo, en varias ocasiones deja escuchar preguntas del director del film, lo que evidencia hacia dónde quiere guiar las palabras del entrevistado.

Junto a este análisis, hicimos una investigación bibliográfica y buscamos antecedentes publicados en la prensa, con el fin de complementar la información que nos permitiera alcanzar nuestro objetivo general. Del mismo modo, este trabajo nos señaló el impacto comunicacional que tuvieron las producciones, sobre todo en el caso de *Locas Mujeres* (2010). Éste se vio reflejado en ocho notas, publicadas en los diarios *La Tercera* y *El Mercurio*, repartidas entre el lanzamiento del film en abril del 2011 en el marco del Festival *É Tudo Verdade*, de Sao Paulo y Río de Janeiro en Brasil, su exhibición en Sanfic en agosto del 2011 y su lanzamiento en salas en octubre del mismo año. Además, existen otras ocho publicaciones en *La Tercera*, *El Mercurio* y *Revista Ya*, de *El Mercurio*, sobre la aparición del legado mistraliano, donde se escribe acerca de su llegada a Chile, las cartas de amor, Yin Yin y la controversia que generó el libro de Pedro Pablo Zegers, *Niña errante: cartas a Doris Dana* (2010).

Mientras que *El ojo limpio* (1995), no contaba con registros de prensa. Y de *Gabriela de Elqui, Mistral Mundo* (2006), encontramos dos notas. La primera, en el sitio web *El Mostrador*, un año antes del lanzamiento del film, donde el director habla sobre su producción, y otra en el año 2009 en *El Mercurio*, donde se escribe sobre la inédita entrevista

de Doris Dana que forma parte del documental, pero que Vera decidió dar a conocer de forma completa.

Asimismo, realizamos entrevistas a dos de las realizadoras, quienes explicaron el trasfondo de sus trabajos y señalaron por qué decidieron optar por ciertas temáticas de la vida de Gabriela Mistral en desmedro de otras. Por último, tenemos que mencionar el Archivo filmográfico de Gabriela Mistral en la Cineteca Nacional, que nos permitió visionar todo el material existente en torno a la Premio Nobel, incluyendo las producciones que no fueron incorporadas al corpus por tratarse de ficciones o películas realizadas con anterioridad a la década de noventa.

Acerca del contexto de producción, los tres documentales analizados se realizaron, según Subercaseaux (2004:281), durante los años de democratización de la cultura, periodo caracterizado por una dinámica de control y de negación, a su vez, de afirmación cultural, alimentada por una corriente de corte neoliberal, la que sustentó la cultura de la época y que corresponde a una tendencia internacional en la que se le asigna al mercado un rol preponderante en la vida económica, social y cultural. Y desde este momento se concibió a la cultura como un bien transable, que requiere, por lo tanto, ser desarrollado con criterios mercantiles de eficiencia y gestión publicitaria y empresarial.

Pero, por otra parte, a partir de los años noventa el Estado, a través de la CORFO y el Consejo Nacional de Cultura y las Artes ha apoyado el desarrollo del audiovisual. De los tres documentales analizados en esta investigación, *Locas Mujeres* (2010) y *El ojo limpio* (1995), obtuvieron recursos estatales para su realización. Además, el film de Magali Meneses contó con apoyo del exterior. Pero la diferencia de recursos entre los filmes mencionados es abrumante, el primero alcanzó alrededor de 50 millones de pesos para su producción, mientras que el segundo no superó los dos millones.

Del film de Luis Vera, *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), no se pudo obtener información sobre su financiamiento²⁶, como señalamos en el capítulo I.

²⁶Tras la revisión de los ganadores de los Fondos Audiovisuales del Consejo de la Cultura de los últimos diez años, fue posible observar que su director, para las películas que realizó posteriormente, obtuvo recursos estatales y de Ibermedia, el Programa de Desarrollo en apoyo a la Construcción del espacio Audiovisual Iberoamericano.

En otro ámbito, comparativamente pudimos observar que el primer documental analizado, cronológicamente, *El ojo limpio* (1995), mantuvo la tendencia observada desde la década del cincuenta, enfatizando al personaje de Gabriela Mistral como una mujer relevante por su obra a nivel mundial. En este film, en un poco más de 25 minutos y gracias a su eje narrativo -el audio de la intervención de la poetisa en el Instituto Vázquez Acevedo de Uruguay en 1938-, se describe a una mujer sencilla, con mucho sentido del humor y de un humilde origen. Ello, valorizando al mismo tiempo sus escritos, su trabajo como maestra y su labor diplomática.

En contraste, *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), documental “homenaje” según Vera en la presentación del film, comienza a agregar aspectos pertenecientes a la vida privada de la poetisa. Y lo hace de manera explícita, ya que en la carátula es posible apreciar la frase “lo que nunca se ha dicho, lo que nunca se ha visto”. Y creemos que el realizador tiene razón. Por el contrario, pensamos que Magali Meneses, directora de *El ojo limpio* (1995), no se interesó en ciertos temas porque simplemente esa fue su opción.

Cuando fue consultada por la no elección de ciertos aspectos en su film, Meneses, señaló que eran innecesarios, dado que su eje establecido para desarrollar el documental no lo requería. Y a pesar de que tenía conocimiento sobre la homosexualidad de la poetisa, sentía que era pertinente separar la obra de la vida privada de la artista.

De ahí que un film, como sostiene Marshall McLuhan en *Comprender los medios de comunicación* (1996:296), tiene el poder de almacenar y transmitir una gran cantidad de información frente a la cual el lector intenta seguir los contornos de las ideas de sus autores a diferentes velocidades y con distintas ilusiones de comprensión. Así el trabajo del director consiste en transferir al espectador de un mundo, el suyo creado por la película, porque sin duda la mirada del realizador al ser “personal”, se enfoca en destacar ciertas cosas por sobre otras, por lo que cada documental aquí examinado representó en sí un texto único, muy distinto a los otros.

Pudimos observar también, que la voz de la enunciación en los tres documentales fue muy distinta. En *El ojo limpio* (1995), se refería a aspectos de la infancia de Gabriela Mistral y del lugar dónde nació, su trabajo y algunos de los conflictos con Chile. En *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), este rol recae en los intertítulos y los textos sobreimpresos, los que abordan, al igual que el documental, todos los aspectos de la poetisa, hasta los

relacionados con su sexualidad. En el caso de *Locas Mujeres* (2006), la voz de la enunciación es María Elena Wood, que nos lee la correspondencia privada de la poetisa, devela palabras claves de ellas, algunas de las personas con las cuales mantenía comunicación y nos detalla aspectos significativos de la historia.

Luego de nuestro análisis, a partir de la matriz utilizada, *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), es el film que considera el mayor número de motivos (8), y solo deja de lado uno al cual no tuvo acceso: el legado mistraliano. El motivo que más se reitera en el film es obra y Nobel, en un 21,63% (17:53 min.), seguido muy cerca por sexualidad, con un 21,23% (17:35 min.) del total de tiempo del film. Vera, por opción, decidió poner prácticamente en una misma línea un ámbito tan privado e íntimo como la sexualidad y el aspecto más público y reconocido a nivel mundial de la poetisa, es decir, su trabajo como escritora.

Después de obra y Nobel y sexualidad, Vera abarca los restantes motivos pertenecientes al ámbito público: permanente viajera (16,08%, 13:18 min), relación con Chile (10,7%, 8:54 min.), mujer-ciudadana (11,15%, 9:13 min.) y por último, maestra (6,08%, 5:01 min.). A continuación se ubican los motivos que forman parte de la **vida privada**: Yin Yin (8,22%, 6:48 min.) e infancia (3,53%, 2:55 min.). Por lo que, en síntesis, este film aborda la **vida pública** en un 65,64% (54:19 min.), mientras que la **vida privada** en un 32,98% (27:17 min.) del total de tiempo del film.

Por el contrario, *El ojo limpio* (1995), es un film centrado en la vida pública de Gabriela Mistral, y abarca un menor número de motivos en comparación con el documental de Vera. Meneses, considera para **vida pública** los motivos: permanente viajera (9,83%, 2:31 min.), relación con Chile (10,22%, 2:37 min.) y obra y Nobel (56,7%, 14:31 min.). Esta última cifra no causa sorpresa, ya que el film está centrado en eso y los demás motivos utilizados, lo complementan. Al igual que el único perteneciente a la **vida privada**: infancia (17,12%, 4:23). Como se ve, esta película está construida en un 76,75% (19:39 min.) del total del tiempo en torno a la vida pública de la Mistral.

Luego de estas dos realizaciones y de cara al bicentenario de la República, según Subercaseaux (2004:317), la producción cinematográfica chilena incrementó sus temas y contenidos; las figuras de la ironía, de la parodia, la crítica satírica, la hipérbole, la publicidad, la farandulización y el mercado, son temas recurrentes y una de las características de la

modernización globalizada. Por lo que esta producción se convirtió en un medio poderoso de influencia, tanto individual como social, ya que la massmediatización de la cultura es un fenómeno que está presente en distintos grados en la mayoría de los países, constituyendo una de las manifestaciones de la escenificación de un tiempo histórico globalizado.

En este periodo apareció *Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood, film que dio un giro total a lo realizado hasta este entonces sobre la poetisa, ya que abarcó solo aspectos privados de la vida de la Mistral, analizando lo relacionado al origen y al retorno del legado mistraliano (15,32%, 11:38 min.), a Yin Yin (26,6%, 20:13 min.) y, por sobre todo, su sexualidad (55,16%, 42:52 min.). Este último motivo es el que se reitera en más de la mitad de la cinta y abarca “los años más felices y alegres de la poetisa” (Wood, 2014).

En la “historia de amor” (Wood,2014), la sexualidad y el lesbianismo implicado en ésta, son aspectos de la vida de Gabriela Mistral nunca antes tratados de forma tan explícita en el cine; porque más allá de la realidad representada en *Locas Mujeres* (2010), el documental permitió captar una zona de la historia que hasta entonces estaba escondida, no visible. Volcarse a hablar de la sexualidad es, según Foucault (2008:38), algo propio de las sociedades modernas, las que lo hacen valer y lo ponen en relieve como *el* secreto, como señalamos en la introducción de este trabajo. Porque en términos de discurso, este aspecto no ha dejado de reproducirse en al menos dos de las películas aquí analizadas.

Es así como a lo largo de esta investigación pudimos comprobar nuestra hipótesis inicial. La imagen de Gabriela Mistral representada en los documentales *El ojo limpio* (1995), *Gabriela de Elqui, Mistral del Mundo* (2006) y *Locas Mujeres* (2010), transita desde la perspectiva pública a la privada, a partir de los particulares puntos de vista de sus realizadores, Magali Meneses, Luis Vera y María Elena Wood, y de los materiales a los que tuvieron acceso, las condiciones de producción, los contextos socio-históricos y, fundamentalmente, por la posibilidad de incorporar el legado mistraliano, en el último caso.

De igual modo, nuestra matriz nos demostró cronológicamente el descenso porcentual a la hora de abordar la vida pública de Gabriela Mistral. En *El ojo limpio* (1995), encontramos este eje en un 76,75% del total de tiempo film y se disminuyó a un 65,64% en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), para llegar finalmente en *Locas Mujeres* (2010), a un desinterés total por tratar este aspecto.

En cambio, el interés por la vida privada de la poetisa aumentó de manera considerable. En *El ojo limpio* (1995), esta temática estaba presente en un 17,12% del total de la duración del documental y se avanzó a un 32,98% en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), para terminar en un 97,06% en *Locas Mujeres*.

Dicho lo anterior, en lo que respecta al motivo más conflictivo establecido en la **vida privada** de Gabriela Mistral, su sexualidad, se pudo apreciar un crecimiento parecido al de la categoría. En *El ojo limpio* (1995), no se abordó; en *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), en un 21,23% y en *Locas Mujeres* se aumentó a un 55,16% del total de tiempo del film.

Por otro lado, como resultado de esa inclinación hacia un interés por la sexualidad de la poetisa, se ha podido observar una tendencia en la representación documental de Gabriela Mistral, caracterizada por la construcción de su figura en torno a un personaje homosexual, el que según Foucault (2008:45), desde fines del siglo XIX ha llegado a ser un personaje con un pasado, una historia, una infancia, un carácter, una forma de vida y agrega que su sexualidad está presente en todo su ser: subyacente en todas sus conductas, puesto que constituye su principio insidioso e indefinidamente activo.

De acuerdo a lo anterior, María Elena Wood, al contrario de Magali Meneses, sintió que era imposible separar la obra de la vida del artista, como señalamos al inicio del capítulo V, y que abordarla desde esta perspectiva, significaba reconocerla en su integridad.

Finalmente, la importancia de analizar material documental se debió a que, como sostiene Ferro (1995:39), un film se observa como un producto, una imagen cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; porque no cuenta solo por aquello que atestigua, sino que también, por el acercamiento socio-histórico que permite, al ser un testimonio que va creando significados a través de los contenidos.

En sintonía con lo planteado por Ferro, audiovisualmente, lo que se construye en la representación cinematográfica en torno a Gabriela Mistral no son, por ejemplo, *Los sonetos de la muerte*, sus *Escritos políticos*, *Lagar* o *Lecturas para Mujeres*, sino que por encima de esto, su supuesta relación homosexual con la norteamericana Doris Dana, explícitamente en una de las películas analizadas e implícitamente en otra.

En uno de sus más reconocidos poemas Gabriela Mistral escribió:

“Todas íbamos a ser reinas,
De cuatro reinos sobre el mar,

Rosalía con Ifigenia
Y Lucila con Soledad”.

Sin embargo, la poetisa, en vida, nunca fue reina en su propio país, y además señalaba: “Chile es el país que menos me lee y el que menos me conoce” (Teitelboim, 1996:346). Resta preguntarse si representar a Gabriela Mistral en producciones contemporáneas documentales desde la vida privada, enfatizando aspectos tan íntimos, como lo es la sexualidad, es una manera de acercarnos a la poetisa en una nueva lectura. Sobre todo teniendo en consideración las palabras de Münich (2005), que pone como ejemplo el que si se hiciera una encuesta a personas instruidas en la obra de la poetisa, serían muy pocos los que recordarían un par de títulos, más bien solo rondas o canciones que aprendieron en la escuela. Y que por el contrario, a todos les interesaría si la poetisa era o no lesbiana. Y agrega: “ojalá que esta insistencia en preocuparse de su postulado lesbianismo no responda al deseo de ilustrar el homosexualismo con una Premio Nobel o de deslustrar a la poeta con un rasgo que el prejuicio mayoritario considera indeseable” (Münich 2005:168).

Bibliografía

- Arendt, H. (2007). *La condición humana*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Alone (1946). *Gabriela Mistral*. Santiago, Editorial Zig Zag.
- Barnouw, E. (1996). *El Documental: Historia y estilo*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Barraza, I. (1978). *Gabriela Mistral y su sobrino*. Vicuña. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7913.html>. Fecha de revisión: (13/05/2014)
- Biblioteca Nacional de Chile, Gabriela Mistral, *Memoria Chilena*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3429.html>. Fecha de revisión: (13/05/2014).
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- Breschand, J. (2002). *El Documental: la otra cara del cine*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Casetti, F; Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Santiago, Alfaguara.
- Ferro, M. (1995). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- _____. *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- Grierson, J. (2008). Principios del documental. En: Soberón, E. (Ed.), *33 ensayos de cine* (Pp. 38-46). La Habana, Cuba: Escuela internacional de cine y Tv.
- Guzmán, P. *La importancia del cine documental*. Disponible en: (<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=1>). Fecha de revisión: (10/04/2014).
- Hernández, R; Fernández, C y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. Colombia: Mc Graw-Hill.
- Lagos, P. y Figueroa, A. “Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al film de familia”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n°15. Disponible en: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0718-17952008000200007&script=sci_arttext. Fecha de revisión: (22/09/2014).

León, Ch. *El Modo de Representación Amateur*. Disponible en:

<http://www.ochoymedio.net/opinion/ediciones-anteriores/archivo/05-05/05-05-Leon.html>.

Fecha de revisión: (22/09/2014).

Mcluhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Mistral, G. (1958). *Tala*. Buenos Aires, Losada.

Mistral, G. (2009). *Niña Errante: Cartas a Doris Dana*. Pedro Pablo Zegers (selección, prólogo y notas). Santiago, Lumen.

Münich, S. (2005). *Gabriela Mistral, Soberbiamente transgresora*. Santiago, LOM Ediciones.

Navarro, S. (2014). *La poética de las imágenes del cine*. Santiago, Ediciones Metales Pesados.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, Ediciones Paidós.

Olea, R. (1998). “Apuntes para (re)visar una biografía”. *Revista Nomadías*, n°3. Web.

<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/bibliografíaframe.html>. Fecha de revisión:

24/07/2014).

Paranaguá, P. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Pincheira, D. (1989) *Gabriela Mistral, Guardiana de la vida*. Santiago, Editorial Andrés Bello.

Pizarro, A. (2005). *El proyecto de Lucila*. Santiago, LOM Ediciones.

Quezada, J. (1994). *Gabriela Mistral, Escritos Políticos*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.

Rojo, G. (1997). *Dirán que está en la Gloria... (Mistral)*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.

Salazar, G. y Pinto, J. (2012). *Historia Contemporánea de Chile IV, Hombría y Femenidad*. Santiago, LOM Ediciones.

Samatan, M. (s/f). *Gabriela Mistral, campesina del Valle del Elqui*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine*. México, Fondo de Cultura Económica.

Stam, R.; Burgoyne, R.; Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Subercaseaux, B. (2004) *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Santiago, Fondo Editorial Rector Juvenal Hernández Jaque.

Teitelboim, V. (1996). *Gabriela Mistral pública y secreta*. Santiago, Editorial Sudamericana.

Thompson, J. (2002). *Ideología y cultura moderna*. México, D.F, Editorial Universidad Autónoma Metropolitana,

Von Dem Bussche, G. (1957). *Visión de una poesía*. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Publicaciones periódicas

Cádiz, A. “Legado Mistraliano ya está en territorio chileno”. *El Mercurio*, 16 de agosto del 2007, pág. A19.

Careaga, R. “El documental que pretende hacer justicia con la figura de Gabriela Mistral”, *El Mostrador*, 7 de abril del 2005. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/pais/2005/04/07/el-documental-que-pretende-hacer-justicia-con-la-figura-de-gabriela-mistral/>. Fecha de revisión: (27/10/2014).

Eltit, D, “Los tiempos que marcaron una vida”. En: *Revista Patrimonio Cultural*, N° 46, pág. 30. Dibam, 2008.

Fernández, M. “De Dolor y de Gloria”. En: *Revista Patrimonio Cultural*, N° 46, pág. 23. Dibam, 2008.

Gazarian, M. “Siempre buscó su Valle del Elqui”. En: *Revista Patrimonio Cultural*, N° 46, pág. 6. Dibam, 2008.

González, R. “Filme sobre Mistral encabeza competencia chilena en Sanfic”. *La Tercera*, 12 de julio del 2011, pág. 58.

Iribarren, R. y Graña, F. “Relación de la poeta y Vicuña: un ejemplo inspirador”. En: *Revista Patrimonio Cultural*, N° 46, pág. 18. Dibam, 2008.

Jurado, M. “Luces y sombras de Gabriela Mistral”. *Revista Ya, El Mercurio*, 13 de septiembre del 2011, pág. 54.

Manzano, R. "Recorrer la vida desde la vereda contraria". En: *Revista de Patrimonio Cultural*, N° 46, pág. 14. Dibam, 2008.

Orellana, M. "Protectora de su intimidad: una militante en silencio". En: *Revista Patrimonio Cultural*, N° 46, pág. 26. Dibam, 2008.

"Reacciones a la publicación de la cartas de Gabriela Mistral y Doris Dana". *Artes y Letras, El Mercurio*, 6 de septiembre del 2009, pág. E6.

Rojas, C. "La entrevista inédita que se dio a conocer el lunes: Gabriela Mistral según Doris Dana". *El Mercurio*, 21 de octubre del 2009, pág. A9.

Schiefelbein, E. "Visionaria reformadora de la formación docente". En: *Revista de Patrimonio Cultural*, Dibam, N° 46, 2008, pág. 29.

Vargas, L. "Gabriela Mistral no era una mentirosa". *Revista de Libros, El Mercurio*, 3 de junio del 2007, pág. 16.

_____ "Mistral en Long Island: Los avatares de un tesoro". *Artes y Letras, El Mercurio*, 22 de julio del 2007, pág. E1-3.

_____ "Otros hallazgos: Los álbumes de fotos y una caja con tierra de Elqui". *Revista de Libros, El Mercurio*, 29 de Julio del 2007, pág. 16.

_____ "La controversia: sobre el engarce de vida y obra". *Artes y letras, El Mercurio*, 28 de octubre del 2008, pág. A8.

_____ "Réquiem por Yin Yin". *El Mercurio*, 28 de Julio del 2007, pág. 52.

Entrevistas

Entrevista a Magali Meneses. Fecha: 13/10/2014.

Entrevista a María Elena Wood. Fecha: 23/10/2014.

Filmografía

Adiós a Gabriela Mistral (Chile, 1957, documental, 17 min., 35mm/blanco y negro). Dirigida por Boris Hardy.

El Ojo limpio: Gabriela Mistral, 50 años del Nobel (Chile, 1995, documental, 15 min., video/color). Dirigida por Magali Meneses.

Funerales de Gabriela Mistral (Chile, 1957, 16 min, 16mm/blanco y negro). Dirigida por Armando Sandoval.

Gabriela de Elqui, Mistral del mundo (Chile, 2006, documental, 89 min., color). Dirigida por Luis Vera.

Grandes Chilenos, Documental de Gabriela Mistral (Chile, 2010, documental, 57 min. video/color). Producida por Televisión Nacional de Chile.

La Gabriela (Chile, 2009, ficción, 89 min., color). Dirigida por Rodrigo Moreno.

Locas Mujeres (Chile, 2010, documental, 72 min, HD/color). Dirigida por María Elena Wood.

Mi Valle del Elqui (Chile, 1971, documental, 29 min., 16mm/color). Dirigida por Rafael Sánchez.

Anexo n°1: Imágenes



Gabriela Mistral: “Cómo escribo”. En: *El ojo limpio*, 1995, min. 05:02.
Uso de archivo fotográfico. Categoría: **vida pública**. Motivo: **obra y Nobel**.



Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbouro 1938. En: *El ojo limpio*, 1995, min. 02:37.
Uso de archivo fotográfico. Categoría: **vida pública**. Motivo: **obra y Nobel**.



Gabriela Mistral y Doris Dana, Chile, 1954.
En: *El ojo limpio*, 1995, min. 16:07.
Uso de archivo fotográfico. Categoría: **vida pública**. Motivo: **obra y Nobel**



Carátula *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo* (2006), de Luis Vera.



Entrega del Premio Nobel de Literatura, 1954.
En: *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, 2006,
min. 42:10. Uso de archivo fotográfico.
Categoría: **vida pública**. Motivo: **obra y Nobel**.



Gabriela Mistral a los 7 años de edad.
En: *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, 2006,
min. 02:08. Uso de archivo fotográfico.
Categoría: **vida privada**. Motivo: **infancia**.



Gabriela Mistral y Yin Yin. En: *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, 2006, min. 28:50. Uso de archivo fotográfico.
Categoría: **vida privada**. Motivo: **Yin Yin**.



Pablo Neruda visitando a Gabriela Mistral en Nápoles, Italia. En: *Gabriela de Elqui, Mistral del mundo*, 2006, min. 50:02. Uso de archivo fotográfico.
Categoría: **vida privada**. Motivo: **sexualidad**²⁷.

²⁷Corresponde al motivo sexualidad debido a que mientras se presenta la imagen, Gilda Péndola explica que ella nunca fue secretaria de Gabriela Mistral mientras vivieron juntas en Nápoles. La fotografía corresponde a una visita de Pablo Neruda mientras la poetisa fue cónsul en esa ciudad.



Carátula *Locas Mujeres* (2010), de María Elena Wood.



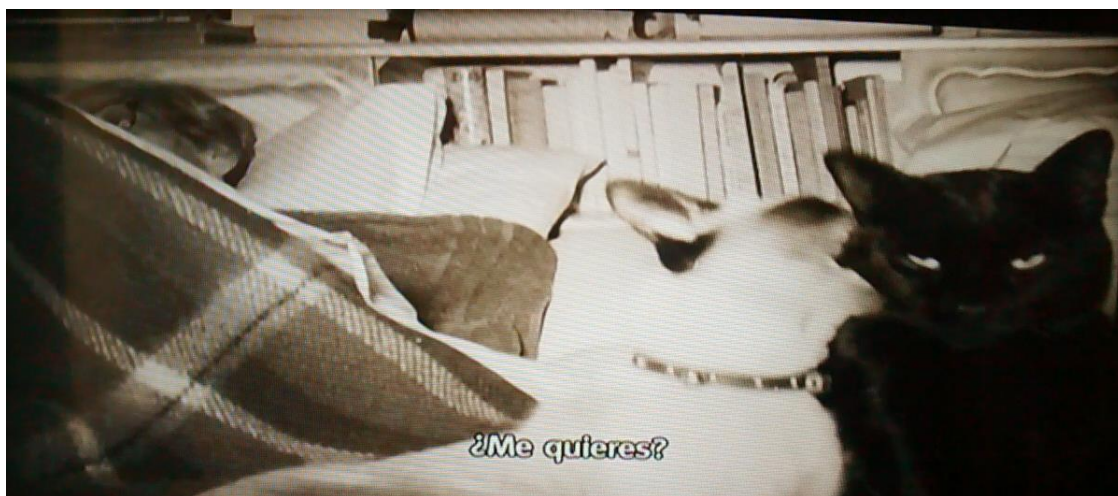
Gabriela Mistral en su última residencia en Estados Unidos. En: *Locas Mujeres*, 2010, min 14:13.
Uso de archivo fílmico. Categoría: **vida privada**. Motivo: **sexualidad**.



Gabriela Mistral y Doris Dana. En: *Locas Mujeres*, 2010, min. 62:10.
Uso de archivo fotográfico. Categoría: **vida privada**. Motivo: **sexualidad**.



Gabriela Mistral y Doris Dana en Chichén Itzá, México.
En: *Locas Mujeres*, 2010, min. 24:27.
Uso de archivo fotográfico. Categoría: **vida privada**. Motivo: **sexualidad**.



Gabriela Mistral y sus mascotas. En: *Locas Mujeres*, 2010, min 72:23
Uso de archivo fílmico. Categoría: **vida privada**. Motivo: **sexualidad**.



Gabriela Mistral y Yin Yin. En: *Locas Mujeres*, 2010, min.
Uso de archivo fotográfico. Categoría: **vida privada**. Motivo: **Yin Yin**.

Anexo n°2

Niña errante: Biografía de Gabriela Mistral

“¡Oh dulce Lucila
que en días amargos
piadosos los cielos
te vieron nacer!”²⁸

En la cálida ciudad nortina de Vicuña, el 7 de abril de 1889 nació Lucila de María Godoy Alcayaga: su padre, Juan Jerónimo Godoy, fue un maestro de escuela con conocimientos de latín, griego, filosofía, literatura, teología y prosa; su madre, Petronila Alcayaga era modista y se dedicaba a los bordados. La pequeña Lucila creció junto a los versos de su padre y a las canciones de cuna de su madre, pero cuando ella tenía tan solo tres años, el padre abandonó el hogar y ante la compleja situación en que quedaron, debieron trasladarse a Monte Grande, lugar donde vivía la maestra rural Emelina Molina Alcayaga, hija mayor de Petronila Alcayaga.

La gran capacidad intelectual de la pequeña Lucila, hizo que a los 11 años de edad ingresara a la Escuela Superior de Niñas en Vicuña. Sin embargo, su permanencia se convirtió en una mala experiencia, ya que fue acusada de haber robado unos cuadernillos de papel. Estuvo un tiempo sin estudiar, hasta que su grupo familiar se trasladó a la casa de la abuela materna, Isabel Villanueva, en La Serena. En esta ciudad conoció al periodista Bernardo Ossandón, quien le permitió el libre acceso a su biblioteca, hecho crucial en su vida, ya que se acercó a autores como los novelistas rusos, el poeta Federico Mistral y el pensador francés Michel de Montaigne. Con tan solo trece años, publicó por primera vez en el periódico *El Coquimbo*, el cuento *La muerte del poeta*, que firmó con su nombre verdadero. También comenzó a escribir sus primeros versos y aunque no volvió a ser matriculada en el colegio, inició su formación autodidacta.

En 1904, con quince años de edad, fue nombrada ayudante en la Escuela de La Compañía Baja, y comenzó a colaborar en el periódico *La Voz de Elqui*, aún bajo su nombre verdadero. En esa misma época se enamoró platónicamente de un hombre 20 años mayor, Alfredo Videla Pineda, con quien mantuvo una relación epistolar por más de un año y medio.

²⁸ Jerónimo Godoy.

En 1907 Lucila fue trasladada a la escuela de La Cantera, un pueblo dentro de la provincia de Coquimbo. Allí conoció a Romelio Ureta Carvajal, empleado ferroviario que se convirtió en su novio, pero que tiempo después terminó la relación para irse con otra mujer. A pesar de la gran tristeza que le causó esta desilusión, se desempeñó como maestra en la escuela de Cerrillos, en la misma ciudad y publicó en los periódicos *El Coquimbo*, *La Tribuna* y la revista *Idea*. Habían pasado un par de meses cuando Lucila se enteró que Romelio se había suicidado. Esta noticia la impactó de tal forma que el dolor lo plasmó escribiendo *Los sonetos de la muerte*.

Su incipiente carrera en la educación le permitió en 1910 rendir un examen en la Escuela normal n°1 de niñas de Santiago, donde obtuvo el título de maestra. Desde ahí comenzó una vida itinerante que la llevó por diversas escuelas e instituciones del país como Traiguén, Punta Arenas, Los Andes, Antofagasta y Temuco, lugar donde conoció al joven Pablo Neruda, el encargado de introducirla en la literatura rusa. Durante todo este periodo, nunca dejó de lado su labor creadora; publicó algunos poemas en la revista *Sucesos* y se contactó con Rubén Darío.

Con varios poemas y publicaciones a su haber, en 1914 tomó por seudónimo el nombre de Gabriela Mistral y envió una colección de poemas titulada *Los sonetos de la muerte* a los Juegos Florales de Santiago, concurso organizado por la Sociedad de Artistas y Escritores de Chile, donde obtuvo el primer premio. No subió a recibirlo, sin embargo, en el lugar conoció al poeta Manuel Magallanes Moure, un hombre casado con quien mantuvo una relación, también epistolar.

En 1922 el gobierno mexicano la invitó a participar en la reforma educacional del filósofo y ministro de educación, José Vasconcelos, Gabriela aceptó el ofrecimiento y partió junto a su primera secretaria, la escultora Laura Rodig. Allá fue recibida por el poeta Jaime Torres Bodet y por la también maestra Palma Guillén, la que tiempo después reemplazaría a Laura. Este mismo año apareció *Desolación*, su primera publicación en Nueva York, bajo el alero del Instituto de las Españas, dirigido por el crítico literario español Federico de Onís. A partir de este libro Gabriela Mistral adquirió reconocimiento y prestigio internacional, siendo considerada como una de las mayores promesas de la literatura latinoamericana y además marcó el inicio de una serie de publicaciones de la poetisa nacional en tierras

extranjeras: en México se edita *Lecturas para mujeres* en 1923 y un año más tarde, en España, se publica *Ternura*.

Su permanencia en México duró dos años. El parlamento chileno le concedió una pensión de jubilación y la Sociedad de las Naciones aprobó su ingreso en el Instituto de Cooperación Intelectual, en el que representó oficialmente a Latinoamérica.

En la década del treinta se dedicó a dictar cursos y cátedras de literatura latinoamericana y universal y realizó labores consulares en Madrid, Lisboa, Guatemala, Niza y Niteroi. Durante este periodo, Gabriela recibió a Juan Miguel Godoy, más conocido como Yin Yin, hijo de su medio hermano y una profesora enferma de tuberculosis.

Su ardua labor por el mundo y el reconocimiento generado hizo que a fines de la década de los treinta, círculos literarios de distintos países comenzaran a promoverla para el Premio Nobel de Literatura. El Presidente Pedro Aguirre Cerda y la escritora ecuatoriana Adelaida Velasco Galdós respaldaron la candidatura a través de la traducción de sus obras. Mientras tanto, Gabriela estaba instalada con labores consulares en Petrópolis, Brasil, acompañada de Palma Guillén y Yin Yin, quien no lo estaba pasando muy bien; acostumbrado a una educación europea, se sentía extraño en ese país. Fue así como en 1943, enfermo de amor por una bella alemana, Juan Miguel Godoy de 18 años, murió producto de una ingesta de arsénico. Este hecho causó el dolor más grande de la vida de Gabriela Mistral.

Pocos meses después de haber terminado la Segunda Guerra Mundial, el 10 de diciembre de 1945, Lucila Godoy Alcayaga recibió el Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose en la primera escritora latinoamericana en obtener el galardón. Luego de este reconocimiento, desde Chile, le extendieron una invitación para venir, mediante su amigo Radomiro Tomic, pero ella no accedió, prefirió andar por muchos lugares recogiendo elogios de manera continua antes de regresar al país.

En uno de sus viajes a Estados Unidos, luego del Nobel, conoció a la joven Doris Dana, una estudiante de literatura estadounidense con quien estableció primeramente una relación epistolar y luego laboral, ya que se convirtió en receptora, portavoz y albacea oficial hasta el día de su muerte.

En 1951, siendo cónsul de Chile en Estados Unidos, Gabriela Mistral obtuvo el Premio Nacional de Literatura, el que vino a recibir tres años después. En 1957, luego de padecer cáncer de páncreas, falleció en Nueva York la poetisa chilena más importante de

todos los tiempos. Sus restos fueron velados en esa ciudad y posteriormente en Santiago, para finalmente trasladarlos en 1960 al cementerio de Monte Grande, donde según la cláusula IX de su testamento, quería reposar; en su adorado Valle del Elqui, en el pueblo donde pasó su infancia y estudió las primeras letras.

Bibliografía de Gabriela Mistral (incluye distintas ediciones de sus obras):

- *Desolación* (1922). New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- *Desolación* (1923). Santiago, Editorial Nascimento (Edición con prólogo de Pedro Prado y con prólogo de 1º edición).
- *Desolación* (1926). Santiago, Editorial Nascimento, (prólogo de Alone, 1925).
- *Desolación: poesía, prosa, prosa escolar, cuentos*. (1945). Buenos Aires, Imprenta Ortiz.
- *Desolación* (1954). Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, Series Obras Selectas, v. II, (con prólogo de Alone).
- *Ternura. Canciones de niños: rondas, canciones de la tierra, estaciones, religiosas, otras canciones de cuna*. (1924). Madrid, Editorial Saturnino Callejas.
- *Ternura* (1952). Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe.
- *Tala* (1938). Buenos Aires, Editorial Sur.
- *Tala* (1947) Buenos Aires, Losada.
- *Lagar* (1954). Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, Series Obras Selectas, v. VI.
- *Lecturas para mujeres (1922-1924)* (1923). México: Secretaría de Educación de México, Departamento Editorial (con prólogo de Palma Guillén de Nicolau).

Póstumos:

- *Antología. Gabriela Mistral* (1957). Santiago, Editorial Zig Zag.
- *Tala* (1958) Buenos Aires, Losada.
- *Poemas de Chile* (1967). Santiago, Editorial Pomaire, (texto revisado por Doris Dana).
- *Poesías completas. Gabriela Mistral*. (1968). Madrid, Editorial Aguilar.
- *Desolación* (1979). Santiago, Editorial Andrés Bello (con prólogo y selección de Roque Estaban Scarpa).

- Selected poems of Gabriela Mistral* (1971). Baltimore: Published for the Library of Congress by the Johns Hopkins University Press. Edición y traducción de Doris Dana.
- *Antología poética Gabriela Mistral*. (1974). Santiago, Editorial Universitaria.
- *Poema de Chile*. (1985). Santiago, Seix Barral.
- *Ternura* (1989). Santiago, Editorial Universitaria.
- *Lagar II* (1992). Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Poesías completas Gabriela Mistral* (2001). Barcelona: Editorial Andrés Bello.

Anexo n°3

Fichas técnicas de los documentales

<i>El ojo limpio: Gabriela Mistral, 50 años del Nobel</i>	
País	Chile
Año	1995
Duración	25 min.
Formato	Video/Color
Sinopsis	El documental presenta una nueva perspectiva de la vida de Gabriela Mistral utilizando grabaciones radiales inéditas, imágenes de la entrega del Premio Nobel, de su vida en el Valle del Elqui y en otros países y sus funerales.
Dirección	Magali Meneses
Producción	Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer, Televisión Nacional de Chile, Departamento de Cultura Ministerio de Educación, Departamento de Cultura de la Cancillería y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
Productor	Luis Gaspar Mora
Guión	Magali Meneses
Dirección de Fotografía	Luis Costa, Julia Muñoz
Montaje	Magali Meneses, Fabiola Severín
Música	Carlos D'Alessio, Violeta Parra

Biofilmografía Magali Meneses

Nació en Chile el 17 de febrero de 1950, estudió en la Escuela de Arte de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile (EAC) y posteriormente se especializó en sonido, montaje y dirección de fotografía. Fue un referente cultural en la década de los ochenta y es autora de una extensa producción de documentales, dentro de los que destacan *Todas íbamos a ser reinas* (1983), donde aborda el feminismo en Chile; *Wichan* (1994), cine de ficción basado en un relato, narrado en la lengua nativa del cacique mapuche Pascual Coña;

La Pichanga (1994), un documental basado en los poemas de Nicanor Parra; *El ojo limpio* (1995) un homenaje a Gabriela Mistral y *Ríos de Luz* (2010), un documental que da cuenta de los recuerdos, imágenes, anécdotas y emociones del relato que Héctor Ríos (director de fotografía y camarógrafo relevante del cine chileno que ha formado a grandes cineastas) hace de su vida y de su amor por el cine.

Magali Meneses además ha incursionado en la televisión realizando telefilms para la serie *El Laberinto*, de Televisión Nacional de Chile. También se ha desempeñado como docente y Directora de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis y como Vicedirectora de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños en Cuba. Ha ganado numerosos premios nacionales e internacionales.

El 2014 obtuvo la licenciatura en cine, mención cine documental en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Gabriela de Elqui, Mistral del mundo

País	Chile
Año	2006
Duración	89 min.
Formato	Video/Color
Sinopsis	El documental aborda la vigencia de la obra y el pensamiento que Gabriela Mistral sembró en Chile y en el mundo: su amor, su poesía y sus enseñanzas. Además, muestra testimonios inéditos de su última albacea, la norteamericana Doris Dana.
Dirección	Luis Vera
Producción	Luis Vera Producciones
Productor	Luis Vera
Guión	Luis Vera
Dirección de Fotografía	Raquel Baeza
Montaje	Mario Solís, Luis Vera
Música	Ernesto Calderón

Biofilmografía Luis Vera

Es director, guionista y productor nacido Santiago el 20 de marzo de 1952. Estudió Filosofía en la Universidad de Chile, pero se formó como fotógrafo al desempeñarse como reportero gráfico de diversas publicaciones. Trabajó en Chile Films y tras el golpe de Estado se exilió en Perú y luego en Rumania, donde obtuvo el título de Director de Cine y TV. En ese país, además, filmó su primer cortometraje: *Yo Vengo, Usted Elije* (1975), que trata sobre campesinos que venden sus productos en Rumania. Además, produjo los documentales: *He venido a llevarme una semilla* (1975), sobre los exiliados chilenos y *Elegía* (1975), un homenaje al Che Guevara.

A inicios de la década de los ochenta se trasladó a Suecia donde realizó: *En un lugar...no muy lejano* (1981), que aborda las dictaduras latinoamericanas y *El sueño del Payaso* (1981), una sátira sobre las sociedades consumistas. Regresó a Chile en 1984 y produjo su

primer largometraje de ficción, *Hechos consumados* (1984), basado en una obra teatral de Juan Radrigán.

Continuó su carrera con su segundo largometraje: *Consuelo* (1989), una historia de amor de un exiliado sueco. En Paraguay dirigió el documental *El país de nunca jamás* (1992), y luego una cinta de ficción llamada *Miss Ameriguá* (1994), acerca de la impunidad en las dictaduras latinoamericanas. Con el largometraje *Bastardos en el Paraíso* (2001) vuelve a la temática del exilio.

Posteriormente ha realizado varios documentales: *Viola Chilensis: Violeta Parra vida y obra* (2003); *Neruda, el hombre y su obra* (2004); *Gabriela de Elqui: Mistral del mundo* (2006); *Fiesta patria* (2007); *Allende, de Valparaíso al mundo* (2008) y *La independencia inconclusa* (2010).

Con sus películas ha ganado varios premios y festivales. Actualmente reside en Paraguay.

<i>Locas Mujeres</i>

País	Chile
Año	2010
Duración	72 min.
Formato	HD/Color
Sinopsis	Este documental explora la vida íntima de Gabriela Mistral en su relación amorosa con su última albacea, la norteamericana Doris Dana, focalizándose en el legado que llegó a Chile desde Estados Unidos y el material descubierto.
Dirección	María Elena Wood
Producción	Wood Producciones S.A.
Productor	Patricio Pereira
Guión	María Elena Wood, Rosario López
Dirección de Fotografía	Gabriel Díaz
Montaje	Sophie Franca
Música	Camilo Salinas
Estreno original	2011, Santiago Festival Internacional de Cine, SANFIC.

Biofilmografía María Elena Wood
--

Es periodista y documentalista de la Universidad Católica de Chile. Se desempeñó como productora ejecutiva de la serie *Nuestro Siglo*, de Televisión Nacional de Chile, y fue gerente de Desarrollo de Programación y directora de Programación en ese mismo canal.

Como documentalista ha realizado dos largometrajes: *La Hija del General* (2006), sobre la vida de Michelle Bachelet, y *Locas Mujeres* (2010), la historia de amor de Gabriela Mistral y Doris Dana.

Actualmente se desempeña como consejera de Comunidad Mujer y como Directora de América Solidaria.

Anexo n°4

Entrevista a María Elena Wood (Por Paula Meza)

1) *¿Por qué decidió realizar un film en torno a la figura de Gabriela Mistral?*

Me pasó que se unieron dos cosas: me impresionó mucho cuando leí una pequeña nota en un diario sobre la muerte de Doris Dana, porque se publicó un par de meses después de su fallecimiento y también la lejanía de Chile por Gabriela Mistral, ya que Doris Dana era la persona que había estado más cerca de ella durante sus últimos años y no solo eso, era la dueña del legado. Dije chuta, cuán lejos estamos.

A los meses me encontré en el diario El Mercurio una crónica escrita por Luis Vargas Saavedra, un estudioso de la poesía de Gabriela Mistral y de toda su vida, que contaba cómo había sido entrar al lugar donde la sobrina de Doris Dana tenía guardado el legado. Esta crónica estaba muy bien escrita y me emocionó mucho, porque transmitía de ese lugar, una parte importante de Gabriela Mistral. Y de ahí tuve la sensación de quizás en esas cosas, que no sabía lo que realmente había, poder encontrar algo de Gabriela Mistral que iluminara esos 35 años que ella estuvo fuera de Chile y de los cuales prácticamente no sabemos nada.

2) *¿Cómo logró tener acceso al legado mistraliano antes de que éste fuera entregado en el consulado chileno?*

Había algo que no me calzaba entre la fuerza de su poesía y esta personalidad tan aburrida, tan gris, tan enojona, y eso fue: la intuición de poder iluminar algo que desconocemos, lo que me llevó a querer trabajar con este material.

Fui a Estados Unidos solo con el deseo de ver el material y filmar lo que más se pudiera. Tenía la idea de ver eso antes de que entrara a Chile, porque presentía que una vez en el país, iba a ver demasiada gente creyéndose los dueños del material.

4) *¿Cuál es la importancia que le atribuye a las imágenes de archivo fílmico y fotográfico y a los audios presentes en el film?*

En esta película la decisión fue ocupar solo material que había en el legado, no hay ninguna sola imagen, documental de archivo, que no sea parte de este material. Son de total importancia, son el fundamento del film.

5) *¿Por qué utilizó el recurso de aparecer en escena?*

Aparecer en escena es porque era así, estábamos grabando todo lo que se pudiera, sin tener algo planificado. Nosotros llegamos ahí y estuvimos una semana adentro de cabeza y había que aprovechar. Y como no existía un pre-guión, se hacía lo que se podía y uno creía que tenía algún sentido hacer. Fue todo espontáneo.

Cuando aparezco en el Archivo en Chile, fue porque yo sabía que tenía que encontrar algo. Por la investigación me di cuenta que había algo ahí que era muy importante y tenía que buscarlo; finalmente lo encontramos. La fórmula para entrar y poder buscar en el material fue que esperé las vacaciones en febrero y ahí lo logré. En ese entonces ya llevaba siete meses de investigación, por lo tanto ya había compartido con la gente del archivo.

6) *Una vez que tuvo acceso al legado, ¿cómo elije qué historia contar y cuál es la intención narrativa?*

La decisión de qué historia contar fue un proceso muy largo. La investigación inicial es sobre toda la vida de Gabriela Mistral, trabajé incluso con Elizabeth Horan, una de las pocas personas que tiene un trabajo de biografía de la Gabriela Mistral, que no sé si está publicado, pero es de muchos, muchos años de investigación.

Inicialmente, con Rosario López, con quien trabajé en la investigación, lo que hicimos fue abordar la vida completa y, a medida que pasaba el tiempo y veíamos realmente de qué se iba a tratar el documental, nos dimos cuenta que aquí había una gran historia que contar y era la historia de amor. Pero fue una decisión larga, compleja, difícil, que traté de esquivar, pero finalmente se impuso.

7) *Según el análisis realizado, todo el documental aborda la vida privada de Gabriela Mistral ¿hasta qué punto decidió optar por esta dimensión?*

Hasta donde se pudo, hasta donde el material nos lo permitió.

8) *Durante el proceso de investigación, ¿pensó en algún momento abordar el material de otra forma?*

En una primera instancia, siempre quise abordar el material desde otra perspectiva, pero éste y su fondo tenían un peso tan grande, que lo demás quedaba en segundo plano totalmente, ya que además estos fueron los años más felices de la poetisa.

9) *¿Cree usted posible separar la obra de la vida del artista?*

No, y en parte por esa reflexión, es que yo tomé la decisión de contar esta historia, porque me parece que no es separable y que por lo mismo es relevante.

10) *¿Cree usted que este documental hubiese sido posible realizar 15 años antes?*

Este documental se hubiese podido realizar 15 años solo con el acceso al material; sin embargo, la recepción habría sido distinta. Cuando yo empecé a hacer el documental me costó mucho tomar la decisión de hacerlo bajo esta perspectiva. Porque efectivamente mi temor era que iba a salir en Las Últimas Noticias un titular que dijera que la “Gaby se tiraba a la Doris” o “la Doris se comía a la Gaby”. Pero por fortuna, cayó en un momento muy preciso de la historia sociocultural del país.

12) *¿Cómo considera que fue y ha sido la recepción de los espectadores frente a un film que muestra una faceta desconocida de la poetisa y teniendo en consideración el modelo implícito que existe de ella?*

Este documental ha tenido una recepción que fue sorprendente y maravillosa. La primera exhibición fue en Sanfic y tuvimos que hacer funciones adicionales, además, recibí el premio del público. Yo simplemente no tenía expectativas, era una opción narrativa de dejar hablar a los protagonistas por medio de los archivos. El ritmo narrativo estaba al servicio de eso y se tomó esta decisión porque se quería contar la historia como si ellas la estuviesen contando.

13) *El documental Locas Mujeres reconoce a la artista en su integridad. ¿Puede comentar esta afirmación?*

Este documental reconoce a la artista en su integridad. Tuvimos la suerte de utilizar grabaciones donde la escuchamos editando ni más ni menos que *Lagar*, sus *Locas mujeres* que son, a mi modo de ver, la producción más autobiográfica de Gabriela Mistral. Entonces está centrado en su vida personal, pero está también su dimensión creativa integrada.

14) *¿Considera que este film responde a las necesidades culturales de una explosión discursiva en torno y a propósito del sexo?*

Lo que a mí respecta no, no fue con esa intención. Esto simplemente ayuda a sacarlo del discurso de la academia para ponerlo en la calle, con naturalidad, con realidad y sin juicio.

Entrevista a Magali Meneses (Por Paula Meza)

1) *¿Cuál es la primera motivación que tuvo para realizar un documental sobre Gabriela Mistral?*

El documental lo realizo porque se organizó una conmemoración de los 50 años del Nobel y a mí me lo encargaron, el Consejo de la Cultura y TVN, que se asoció para transmitirlo, cosa que nunca ocurrió, básicamente porque después de investigar harto decidí usar como hilo conductor un discurso de ella, pero la calidad técnica de éste no era la mejor para el estándar de la tele.

2) *¿Cómo fue el proceso de investigación?, ¿cómo tuvo acceso a las imágenes de archivo fílmicos, fotográficos y los audios presentes en el film?*

Básicamente yo sabía sobre Gabriela Mistral lo mismo que todo el mundo: que era profesora, que escribía poemas, que era un personaje un poco aburrido, que estaba en el billete de cinco lucas. Luego empecé a leer y a leer todo lo que fui encontrando de ella, incluso textos de su prosa. Y en el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional, estaba guardado en cajas de cartón con fotografías sueltas, un cassette con su discurso en Uruguay. Y lo que me gustó de ese texto fue que ella describe en sus palabras cómo es que escribe.

Se describe hablando en prosa, con su acento campesino, lo que me llevó a verla, a sentir a una mujer sensible, cariñosa, amena, llena de humor; algo que no lograba sacar desde otro material.

3) *¿Por qué utiliza la recreación?*

La recreación se utilizó para contextualizar y no recurrir solo a las fotos. Recrear el momento de la charla, esa era la idea. Por otro lado, los personajes están caracterizados de la época, con vestuarios y sombreros que se utilizaban en ese entonces.

4) *Según Nichols en La representación de la realidad, las reconstrucciones arriesgan en cierta medida la credibilidad del documental, ¿cuál es su opinión al respecto?*

Para nada, porque en este caso no tiene trascendencia la recreación, porque lo esencial es el audio.

5) *Las secuencias que abordan la obra mistraliana equivalen a un 56,7% del total de tiempo del documental, ¿considera que hubo aspectos de su obra que no abarcó?*

Cuando uno hace una película, uno es muy intuitiva y va realizando lo que corresponde y lo que siente en el momento y los análisis posteriores son asombrosos. Es muy loco cuando después se atribuyen las cosas a decisiones que en el momento surgieron naturalmente.

Creo que no abarqué muchos aspectos, pero este hilo conductor, más que la obra, que es lo que más se conoce, muestra la persona, una mujer que salió de un lugar campesino, que conserva ese acento, pero que se conecta con esa manera de relacionarse con la vida. En el audio nos revela su buen humor, sus mañas y cómo le gusta escribir.

6) *El ámbito privado, ocupa un 17,7% del total del film. ¿Por qué en este aspecto aborda solo la infancia y nada sobre Yin Yin y su sexualidad?*

Me guíé por su discurso. Abrí con la infancia para entregar datos duros que ella no entregaba, como donde nació, que año, quiénes eran los papás, todo eso. Después lo vuelvo abrir en los viajes, cuando dice que es una “patiloca”.

Lo de la sexualidad, yo siempre supe que ella era lesbiana y no me parecía relevante como para conocer a la persona, para mí no es algo que marque. Tú puedes conocer, respetar, vincularse con alguien sin poner por delante la etiqueta de su condición sexual. A mí eso me da absolutamente lo mismo, yo me relaciono con personas y creo que especialmente los grandes creadores, son grandes personas y la sexualidad no tiene por qué ser parte de lo público a menos que el creador lo aborde como parte de su obra. En la Gabriela Mistral sus textos no tienen nada que ver con la sexualidad, ella habla sobre los indígenas, sobre la mujer, sobre la educación, sobre la infancia, economía, etc.

Sobre Yin Yin fue algo que no quise abordar porque era doloroso y el hilo conductor que había seleccionado, mostraba a Gabriela Mistral como una persona muy amena y alegre.

7) *¿Qué función le atribuye a la voz over en el documental?*

La intención es completar la información sobre ella, porque yo pensaba que si esta película la ve alguien que no sabe nada de la poetisa, debe poder dejarle una mirada fresca y un poco más completa de lo que fue su vida. Agregar datos en voz *over*, en el fondo es contextualizar.

8) *Un poco volviendo atrás, ¿podría explicarme el recurso que utiliza en ciertas secuencias, ese tipo marco?*

Es un marco, que utilicé en varias secuencias, sobre todo cuando se habla de la infancia. Lo sé porque consideré relevante que hubiera fotos del Valle del Elqui, como una forma de hacer presente el paisaje que la poetisa tanto anheló.

9) *¿El nombre del film se debe a un verso que pronuncia en la intervención en Uruguay?*

Sí. Ella cierra con el poema *La Pajita*, que nadie sabe que lo escribió para enseñarle a los niños lo que es la poesía. También yo siento que ilumina mucho sobre su intención con la poesía, porque ella dice que los poetas son unas personas que tienen una viga atravesada en el ojo y les hace ver todo de otro color, todo distinto, son personas que están viendo la realidad de otra manera y por eso escriben como escriben. Pero cuando se mueren se van con el ojo limpio porque lloran una última lágrima donde sale esa viga.

10) *¿Cree usted que en documental chileno se ha cambiado la forma de abordar la figura de Gabriela Mistral con el paso del tiempo?*

En la medida en que se ha ido abriendo más la información sobre ella, en que se han ido entregando más antecedentes, claro que ha cambiado. Por ejemplo, *Locas mujeres* está súper centrado en la sexualidad y en su relación con Doris Dana, producto de la aparición del legado.

11) *Si usted hubiese realizado el documental en la actualidad, considerado todos estos antecedentes nuevos que han ido apareciendo, ¿cómo hubiese abordado la figura de Gabriela Mistral?*

No sé. Justamente en noviembre del año pasado estuve en el Archivo del Escritor, porque según Pedro Pablo Zegers, de todos los documentales que se han hecho de Gabriela Mistral, el único que le interesa es el mío. Porque develó una Gabriela distinta.

Es difícil hacer un documental de alguien que se murió si no es por testimonios, que otros hablen por ella o el director mediante la selección de fotos. Entonces el encontrar este material donde ella se describe, fue perfecto, fue como haberla ido a entrevistar. Quise dejarla hablar.

Bueno, en la ida al Archivo del Escritor, fui por una idea de Pedro Pablo de hacer otro documental, porque el legado ya había sido entregado completo y, por ende, había más material que cuando yo fui a buscar. Conversamos y me dijo que estaba muy interesado en

que yo trabajara sobre el libro de cartas que él había recopilado. Lo compré, lo leí y no enganché, no he visto todavía por donde profundizar otra mirada y obviamente ésta va a ser muy distinta.

12) *¿Cree usted que el contexto de producción influye a la hora de abordar ciertas temáticas?*

Sí, absolutamente. Si tú estás haciendo una producción sin recursos, obvio que te influye, están muy ligados. Y si tú tienes una idea clarísima puedes darle una vuelta de mano a los recursos, porque existen oportunidades en que tanta plata para la producción hace que se distorsione la realización.

Y en cuanto a los temas, obviamente no toda sociedad está preparada, en muchas ocasiones para abordar ciertas temáticas. En el caso de Chile más aún, que somos cartuchos, aburridos, fomes y con miedo a los cambios.

13) *¿Cómo definiría las condiciones de producción bajo las cuales desarrolló el film?*

Mi documental se realizó hace más de 15 años, trabajamos con elementos óptimos para lo que había en la época, con camarógrafos profesionales, sonidistas, etc. Lo más largo fue la investigación. Estuvimos una semana grabando en el norte y otros dos días en la biblioteca. Posteriormente una semana completa para edición.

14) *Si usted hubiese tenido acceso al legado, ¿de qué forma hubiese contado la historia?*

No tengo idea, para mí siempre la forma de algo surge del material. Yo nunca he tratado de imponerle una forma *a priori* a algo. Grabo, miro y de ahí surge la forma, el material mismo me dice como estructurar.

Anexo n°5
Tablas resumen

El ojo limpio (1995)

Resumen por categoría	n° de secuencias	Duración en min.	% de tiempo de categoría
Vida pública	12	19:39	76,75
Vida privada	3	4:23	17,12
Otros (presentación, créditos, intertítulos)	2	1:21	6,13
Total		25:36:00	100

Desglose Vida pública			
Motivos	n° secuencias	Duración en min.	% del documental
Permanente viajera	2	2:31	9,83
Relación con Chile	2	2:37	10,22
Obra y Nobel	5	14:31	56,70
Subtotal		19:39	76,75

Desglose Vida privada			
Motivos	n° secuencias	Duración en min.	% del documental
Infancia	2	4:23	17,12
Subtotal		4:23	17,12

Total		25:36:00	100
--------------	--	----------	-----

Gabriela de Elqui, Mistral del mundo (2006)

Resumen por categoría	n° secuencias	Duración en min.	% de tiempo de categoría
Vida privada	12	27:17:00	32,98
Vida pública	21	54:19:00	65,64
Otros (presentación, fondos negros, créditos, etc.)	3	1:48	1,62
Total		86:26:00	100

Desglose Vida pública			
Motivos	n° secuencias	Duración en min.	% del documental
Permanente viajera	6	13:18	16,08
Relación con Chile	4	8:54	10,70
Maestra	4	5:01	6,08
Mujer-ciudadana	4	9:13	11,15
Obra y Nobel	8	17:53	21,63
Subtotal		54:19:00	65,64

Desglose Vida privada			
Motivos	n° secuencias	Duración en min.	% del documental
Infancia	3	2:55	3,53
Yin Yin	4	6:48	8,22
Sexualidad	6	17:34	21,23
Subtotal		27:17:00	32,98

Total		86:26:00	100
-------	--	----------	-----

Locas Mujeres (2010)

Resumen por categoría	n° secuencias	Duración en min.	% de tiempo de categoría
Vida privada	11	74:43:00	97,06
Total		74:43:00	97,06

Desglose Vida privada			
Motivos	n° secuencias	Duración en min.	% del documental
Legado Mistraliano	5	11:38	15,32
Yin Yin	2	20:13	26,6
Sexualidad	9	42:52:00	55,16
Subtotal		74:43:00	97,06

Otros (presentación, agradecimientos, créditos, intertítulos)	3	1:27	2,88
Total		76:00:00	100