

**ANA
PIZARRO**



TRAVESÍAS

EDITORIAL HUEDERS

EDITORIAL RONEO

—

JULIO DE 2021

SANTIAGO DE CHILE

Travesías. Textos escogidos
Ana Pizarro



© Editorial Roneo

© Editorial Hueders

© Ana Pizarro

Imágenes interior: Memoria Chilena-Wikimedia Commons

Primera edición: julio de 2021

ISBN 978-956-956-09383-7-4

Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación puede ser
reproducida sin la autorización de los editores.

Diseño de portada: Lorena González

Diagramación de interior: Luis Henríquez

Edición a cargo de Álvaro Matus y Cristóbal Carrasco

Este proyecto ha sido financiado por el Fondo Nacional de
Fomento del Libro y la Lectura, Convocatoria 2021.



Editorial Roneo

Jorge Washington 325, Ñuñoa.

www.roneo.cl | info@roneo.cl

www.hueders.cl

Santiago de Chile

ÍNDICE



NOTA DE LA AUTORA	7
MIRAR CHILE	9
Gabriela Mistral: ¿qué modernidad?	11
América Latina como archivo literario	23
Gonzalo Rojas: escribir el relámpago	41
Neruda en la transición	57
Discursos de la sospecha: referentes para evaluar la idea de nación	67
Mitos y construcción del imaginario nacional cotidiano	81
MIRAR AMÉRICA LATINA	91
Las divas latinoamericanas de los 50	93
Ángel Rama, un pensamiento en el vértice	127
Marta Traba: resistencia y modernización	143
Brasil e Hispanoamérica: una comunidad en vías de imaginarse	165
TERRITORIOS DE LA COBRA GRANDE	177
El tránsito de la oralidad a la escritura amazónica latinoamericana	179
Un proceso conjunto: las culturas amazónicas	191
El trabajador del caucho y la representación narrativa	203
Discursos al margen de la historia	219
Saber hegemónico y alteridad	237
BIBLIOGRAFÍA	255
ÍNDICE ONOMÁSTICO	273

NOTA DE LA AUTORA

La selección de textos incluidos en este volumen dan cuenta tanto de la diversidad de mis intereses como de la pluralidad de situaciones en las que ellos nacieron. Esto imprime, naturalmente, una marca: fueron exposiciones, artículos, conferencias, prólogos para eventos y publicaciones en Chile y el exterior, a lo largo de los últimos 30 años. Algunos no han sido publicados. La relectura que he hecho para entregarlos al público hoy les ha dado el carácter de ensayos, orientados hacia un lector no especializado. Por cierto, se encontrarán en ellos gestos similares o tonos repetitivos, a pesar de tocar temas diversos desde distintas perspectivas. A veces esto se debe a que fueron pensados como textos para ser escuchados en un auditorio; y en otros, claro, a las propias obsesiones, que vuelven una y otra vez. En términos generales, creo que son textos que reflejan el tránsito que he hecho desde el análisis literario a la crítica de la cultura. Dejo, pues, estos trabajos sobre Chile y América Latina, con leves escauceos en la cultura del continente africano, a la evaluación del lector.

**MIRAR
CHILE**

GABRIELA MISTRAL: ¿QUÉ MODERNIDAD?



Quiero comenzar esta aproximación a Gabriela Mistral con algo que pareciera paradójico, por su aparente desconexión de la vanguardia, como es un texto de Oliverio Girondo. Es un fragmento de uno de los *Poemas para ser leídos en el tranvía* y se llama “Río de Janeiro”. Dice así:

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan para abrocharse la bragueta.

Es un texto de noviembre de 1920. Río de Janeiro es la misma ciudad en donde vivirá Gabriela 21 años después. En esas fechas, Frida Kahlo en México ya está en sus autorretratos, mientras que, contemporáneamente a Oliverio Girondo, las brasileñas Anita Malfatti y Tarsila do Amaral están en el festival cultural llamado Semana del 22 y estalla en Sao Paulo la voz del arte moderno.

Pienso en Girondo, en Frida Kahlo, en Tarsila y en Anita, porque no puedo sino ver a Gabriela Mistral en este contexto, que pareciera no ser un contexto que le pertenece propiamente y que, sin embargo, le es contemporáneo. Es el mundo próximo y distante en el que ella se

mueve. Recordemos que vive en México a partir de 1922 y que ya en 1924 viaja por primera vez a Europa y Estados Unidos.

Intento bosquejar líneas de un escenario, el de las primeras décadas del siglo pasado, porque me parece fascinante en Gabriela su forma de participación en la diversidad, en un momento en que los sistemas simbólicos se están reorganizando por la erupción –los diferentes tipos de migraciones y transformaciones– de las sociedades, que produce el enorme crecimiento urbano, por la emergencia de las nuevas metrópolis latinoamericanas: Buenos Aires, Sao Paulo, México. Esta situación, como sabemos, implica profundos y variados cambios de sensibilidad, ubicación y reubicación de perspectivas, transformaciones en la percepción del espacio y el tiempo. Como lo dice el crítico brasileño Nicolau Sevcenko:

La emergencia de las grandes metrópolis y su vórtice de efectos desorientadores, sus múltiples rostros incongruentes, sus ritmos desconexos, su escala extrahumana y su tiempo y espacio fragmentarios, su concentración de tensiones, disiparon las bases de una cultura de referencias estables y continuas.^{1*}

En este marco, las experiencias culturales se diversifican. Aparecen diferentes modos de inserción en un imaginario de tiempos que se multiplican y ponen en evidencia que –lejos de constituir un efecto homogéneo–, el fenómeno de la urbanización se experimenta en diferentes niveles, formas y grados de inserción. Así es como algunos artistas buscan una “sintonía” con esta experiencia inédita y crucial en la fragmentación de los focos visuales, mientras la sensación de vida de las nuevas metrópolis tecnológicas hace reformular a los poetas la dicción, que se vuelve, en palabras de Sevcenko, “fluida, puntual, plástica, discontinua, multívoca”.

1 *“A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extrahumana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensoes dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas”.*

* N. del E.: Todas las traducciones son de la autora.

¿Cómo vive Mistral este ingreso del continente en la era de la metropolización tecnologizada?

Ya Jaime Concha lo indicó: Mistral es antiurbana, anticidadina, anti-capitalina. Sin embargo, la experiencia de la urbe no le es en absoluto ajena. Parte importante de su experiencia transcurre en grandes ciudades, sea porque las habita, sea porque trabaja allí periódicamente.²

No deja de ser curioso, por tanto, este rechazo continuo de lo urbano, que entonces como nunca significa modernidad: este modo de escabullirse, de negar, de bloquear el diseño de la ciudad, en un juego de la mirada que no logra verla. En este sentido, el París de 1927 la lleva a ver en la metrópoli “una exposición de horticultura”, es decir, logra saltarse la ciudad para encontrar en ella la tierra y el cultivo. También ve en París animales: la serpiente de Java, la lechuga. Y luego razona su perspectiva: “Porque me tengo caminada mi Francia agraria con apasionada hambre de francés rural”, dice Mistral en sus *Materias*.

México es también la ruralidad. Y Brujas, ciudad pequeña y tradicional de Bélgica, es sobre todo canales y silencio.

Es así como diseña su hábitat fundamental, bajo una estructura de percepción en la que la trilogía urbe-tecnología-modernización resulta un espacio degradado, incapaz de generar mito. La experiencia de la metrópoli no trasunta en su discurso, no logra desbordarla ni en su multiplicidad ni en su dinamismo.

Si *Tala* aparece como la mayor aproximación al tono de la vanguardia, no es a la vanguardia experimentalista de Vicente Huidobro u Oliverio Girondo, sino a la “otra” vanguardia, la de César Vallejo, esa que integra de una vez la modernidad de América en una síntesis sutil y temprana, estructurada a partir de la profundidad severa de esa cultura, al modo como lo hará más tarde en la plástica la generación de Rufino Tamayo.

Los vanguardistas la consideran una escritura ajena. La ridiculizan, incluyéndola en una lista jocosa de “colaboraciones rechazadas” que

2 En ellas aprende a moverse perfectamente. Rechaza Santiago, pero, a su vez, se vincula rápidamente con personas y sectores sociales de mucho poder. Todo esto, en el contexto de Chile (un país de profundas estratificaciones sociales), no deja de parecer insólito: de su origen ciertamente campesino, a los 33 años sale a México y es recibida con homenajes.

aparece en la última página del segundo número de la revista dirigida por Juan Larrea, *Favorables París Poemas*, aparecida en octubre de 1926. Allí mismo publicó Huidobro un anticipo del “Canto II” de *Altazor*, bajo la forma de un poema llamado “Venus”.^{*} Diecisiete años más tarde, una carta que Mistral escribe a Mercedes García-Huidobro (inédita todavía), con quien tiene una amistad cercana y prolongada en el tiempo, deja entrever su relación no solo con su hermano Vicente Huidobro, sino con el discurso vanguardista. Allí lo califica de “nuevo”, es decir, diferente, y expresa su juicio positivo, así como del *Mio Cid Campeador* que escribió el chileno. Anota, sobre una antología de la poesía y prosa iberoamericanas que está preparando:

He tomado de *Mio Cid Campeador*, libro que quiero mucho y siempre me ha importado hacer leer, unos cuatro trozos o capítulos. Necesito unas líneas de autorización de Huidobro para su publicación. Escriba usted misma esas líneas y pídale su firma, Chita. Dígame que me importa mucho que esa prosa suya vaya allí y que aunque a él no le importe, sea fiel a su elegancia interior una vez más y autorice esa cesión. Él me haría mucho mal negándose, pues no va en el libro ningún otro representante de la poesía y la prosa nuevas, y me es absolutamente necesario allí.³

Pero hay más que esto, y en esta línea de trastocamiento, su experiencia brasileña es fundamental. Ella tiene un contacto muy temprano –por su estadía en ese país– con el modernismo brasileño y en concreto con Mário de Andrade, uno de sus conductores centrales, quien más tarde escribirá un artículo sobre ella.

3 Mercedes García Huidobro está casada con el poeta Diego Dublé Urrutia y la correspondencia está a menudo dirigida a ambos. Esta carta no tiene marcado el año, pero está enviada desde Petrópolis y debiera ser de 1943. La relación, lejana, de la Mistral con Huidobro, está mediada por la familia, dada su amistad con Mercedes, hermana del poeta vanguardista, a quien le une una gran religiosidad. En su decisión matrimonial, Mistral incluso la aconseja en sus definiciones, escribiéndole: “Y recuerda el solo consejo sabio que le di: el hombre a quien usted ama de veras será aquel en quien busque eternidad” (carta fechada el 14 de septiembre). Asimismo, existe una importante relación con la madre del poeta.

* Agradezco esta observación a Paulina Cornejo.

Más allá de estos juicios, hay en Gabriela una resistencia pertinaz a la modernización técnica en un momento en que el primer salto de la modernidad es “el del ascenso social y el del cambio cultural”, como ha dicho Beatriz Sarlo. Mistral no se deja seducir ni por su imaginario ni por su visión de futuro. En medio de los enormes cambios de la percepción que están teniendo lugar, su límite al maquinismo, cuya estética habían elogiado los futuristas en 1909, pareciera estar dado por la máquina de coser a pedal, que elogia en las costureras de Puerto Rico, país que define como “agrario, (...) honrado y sensato, *sin calenturas industriales*, atenido al suelo y seguro de él” (énfasis mío).

Es curioso cómo se aproxima en 1936 a la máquina en “Recado sobre la máquina”, esa “intrusa que se incorpora en nuestra costumbre” y en la que descubre que “el *monstruo* no es ni tan feo ni tan brutal”, sino “una belleza nueva” que llega y que hay que aceptar, como propia de cierto “orden nuevo”. Agrega, en una expresión propia de los futuristas: “Digan lo que digan los poetas de los crepúsculos, ella cuenta con bastantes renglones para que, sin miedo, comencemos a llamarla ‘hermosa’”.

Hay un descompás evidente que hace que, cuando los vanguardistas niegan el pasado, la Mistral lo afirma en su continuidad, para reconsiderarlo luego de un tiempo, adscribiendo la modernidad a su tiempo propio, de naturaleza agraria.

Lo que me parece interesante aquí es la pluralidad de voces que exploran las percepciones de esos primeros decenios del siglo. La existencia del “acento nuevo”, como dice Sarlo, de los grupos de avanzada, la diversificación de las experiencias culturales en donde se sostiene con fuerza el discurso de una Gabriela ligada a una sensibilidad de órbita regional-rural.

Esta superposición de órdenes simbólicos no es, sin embargo, una excepción: la multiplicidad de tiempos y ritmos es lo propio de nuestra órbita periférica. Pero es singular, en este momento como en ningún otro, la convivencia de opciones y, en el caso de Mistral, se reafirma en las instancias de su itinerario. Hay que pensar lo que puede haber significado como reafirmación de esta sensibilidad agraria la experiencia de México. Pienso también en lo que puede haber significado Brasil, país en el que ella descubre de inmediato

la singularidad: “Todo lo que sé de la América nuestra no cuenta al llegar aquí, todo hay que aprenderlo”, le escribe desde Petrópolis a Mercedes García-Huidobro.

Allí, y a pesar de la estruendosa Semana del 22 y de la reorganización de los sistemas simbólicos que ella produce, la década del 30 –después de la Revolución de 1930– observa una “extensión de las literaturas regionales y su transformación en modalidades expresivas cuyo ámbito y significado se volvieron nacionales, como si representaran a la propia literatura brasileña”, apunta Antônio Cândido en sus *Ensayos y comentarios*.

Si en sus vinculaciones femeninas en el resto del continente –el mundo de mujeres que es su “familia espiritual”– Gabriela establece una red de sensibilidades afines con Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agostini, Dulce María Loynaz o Teresa de la Parra. En Brasil también encontrará sus nexos. Una amistad importante la une a Henriqueta Lisboa, poeta significativa de Minas Gerais, con la que mantiene una correspondencia y sobre la que escribirá un artículo relativo a su poesía infantil. Intereses comunes unen a ambas mujeres, como lo deja ver el poema “El niño poeta” (“*O menino poeta*”) de Lisboa:

El niño poeta
no sé dónde está
Lo busco por aquí
lo busco por allá.⁴

Un repertorio lírico próximo acerca a ambas autoras: escenario de niños, de árboles, universo natural en una atmósfera simbolista y de proyección religiosa. Es propio del momento a nivel internacional y también en Brasil esta proyección se da con fuerza. Antônio Cândido recuerda, a propósito de esto, el auge del espiritualismo católico posterior a los años 1930, que hace decir a André Gide: “Dios está de moda”.

Seguramente, el nexo se completa con Cecilia Meireles, figura del momento que recupera el tono del mundo natural en el que se mueve

4 “*O menino poeta/ não sei onde está./ Procuo daqui/ Procuo de lá*”.

Gabriela al relatar la gesta histórico-mítica independentista del país frente al gobierno de Portugal –la llamada “*Inconfidência mineira*”– en su *Romanceiro da Inconfidência*:

Selvas, montañas y ríos
están transidos de pasmo.
Es que avanzan, tierra adentro
los hombres alucinados.⁵

En este medio, y en estas relaciones, Gabriela proyecta y reafirma su expresión de naturaleza agraria y regional. Persiste el tono, configurado a partir de ese hábitat inicial, de resistencia a las innovaciones del mundo contemporáneo. Asienta su expresión en la cultura vernácula. Así cultiva, en medio de un universo en transformación, su arcaísmo fundamental, la aspereza del tono alejado de todo refinamiento gratuito y de búsqueda del discurso esencial. En esta búsqueda establece las vinculaciones básicas con los elementos –las “materias”– y los estratos geológicos, en una relación definitoria de la poesía del siglo.

De este modo, la inserción de su discurso en el universo de la veloz transformación urbana es la del arcaísmo; al integrarse, da cuenta de la superposición de nuestros tiempos. Es decir, es una incorporación extraña, exógena, antimoderna. La inserción de Mistral en la modernidad tiene también otros caminos y significa un cambio de signo.

La inserción plena de la chilena en la modernidad tiene que ver con su condición errante, lo que le permite fomentar una mirada cosmopolita. Esta oxigenación, necesaria a la condición provinciana del país, le hace, por ejemplo, pensar en elaborar una revista “llena de contemporaneidad en el espíritu y en la jaspeadura del mundo: lo latino, lo inglés, lo japonés, lo alemán, lo americano, como quien dice los ácidos, los fosfatos y las harinas espirituales”, anota en el texto de 1925 “Organización de las mujeres”, que podemos encontrar dentro de sus *Escritos políticos*.

El cosmopolitismo le permite observar el mundo y al mismo tiempo reafirma su postura crítica respecto de las relaciones sociales en Chile.

5 “Selvas, montanhas e rios/ estão transidos de pasmo. É que avançam, terra adentro, os homens alucinados”.

Mistral se enfrenta tempranamente al tipo de relaciones patriarcales y esto no puede sino crearle problemas en su vinculación emocional. En la carta del 26 de abril de 1941, dirigida a Mercedes García-Huidobro, habla contra la politiquería nacional y después, en la carta desde Petrópolis, se refiere a su relación con el presidente Pedro Aguirre Cerda: “Y como mi experiencia chilena toda ha sido la de ver y sentir la impermeabilidad de la gente, la de un muro o la de una superficie de caucho, le dejé tranquilo”. En otra carta, del 22 de noviembre de 1954, apunta: “Yo no soy esa alma fuerte que cuentan por ahí, soy un ser débil como todos los sensibles y *a los sensibles les va mal en mi patria*” (énfasis mío).

De allí, tal vez, proviene esa noción de desarraigo que la hará percibir tempranamente que su país no será sino aquel que ella logre construirse; un universo afectivo disgregado en el mundo y articulado solo dentro de sí misma:

Nombre, suyo, nombre,
nunca se lo oí
y en país sin nombre
me voy a morir.
(*Tala*, énfasis mío)

Esta situación la empuja necesaria e ineluctablemente a “una muerte callada y extranjera”. Se trata de una postura, como podemos observar, de intelectual crítica –crítica del país, como Huidobro– que ejerce de este modo su modernidad.

En esta línea de reflexión hay que considerar la difícil construcción de su latinoamericanismo, en un aprendizaje que evoluciona desde la actitud prejuiciosa y racista propia de la clase media chilena⁶ a la del latinoamericanismo moderno de los primeros decenios del siglo. La mirada cambia, desde luego, en México, y se reafirmará en Brasil en un

6 En “El patriotismo de nuestra hora”, un manuscrito de 1919 correspondiente a un discurso de la Fiesta de la Raza, dirigido a sus estudiantes, ella habla de la “pureza de la raza”, la salvación del hombre blanco, al modo de Sarmiento y seguramente influida por él (Zegers, Recopilación 349). Más tarde, en 1927, en París, escribirá en un texto sobre Isadora Duncan acerca de Josefina Baker con su “danza estúpidamente canalla” (*Materias* 220).

período en que Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda habían realizado la reconsideración fundamental de la cultura negra. Pienso que la latinoamericanista es una construcción de Gabriela en ella misma, a partir de sus lecturas y su experiencia cosmopolita.

La modernidad de Gabriela en esos primeros decenios del siglo tiene que ver también con el diseño de un espacio propio para la mujer intelectual en nuestro medio.

¿De qué modernidad hablamos cuando hablamos de la Mistral? Frente a esta interrogante quisiera aproximarme a una cuestión de géneros literarios. Del mismo modo como la cultura de América Latina diseña espacios propios para los géneros de origen sexual, también los géneros literarios poseen un ordenamiento culturalmente establecido.

Distinguimos alguna vez entre el discurso de la calle y el discurso de la casa. El discurso de la casa es visto como el discurso de la cotidianidad desde lo subjetivo. Es un discurso que no aborda los problemas de la sociedad sino en forma marginal y desde la marginalidad, porque no es un discurso racional: está cruzado por elementos afectivos, intuitivos, de carácter mítico o pasional. Es el discurso asignado a la mujer, el que se espera de ella y donde debe moverse.

Frente a este, el discurso de la calle sí está legitimado. Es el que se emite sobre la sociedad, su historia, su futuro y en donde el sujeto habla desde el centro.

La práctica de los géneros literarios ha tenido, por lo menos en nuestro continente, una connotación de género. ¿Qué se ha esperado tradicionalmente de una mujer que escribe? ¿Qué se asumía en la época de Gabriela? Desde luego, que escribiera poesía lírica. Hay entre este género literario y el discurso de la casa una afinidad muy próxima. Es el mundo de lo privado, del sentimiento, de lo emocional, de la subjetividad. La escritura poética, lejos de convertir a la mujer en un virtual subversivo, más bien le agregaba femineidad: era como tocar el piano. Esa concepción patriarcal de la poesía, no significaba, en principio, salir del discurso de la casa que le era asignado. En ese sentido, Gabriela responde al estereotipo, incluso con una fuerte inflexión emocional al comienzo.

El problema es el desplazamiento desde el estereotipo al trastocamiento del orden. El problema es la Gabriela ensayista. El ensayo

es un género esencialmente masculino, que interpela estéticamente, pero a partir de lo racional. Es un género de ámbito público: es propio del discurso de la calle.

Entonces Gabriela publica –desplazándose de la periferia al centro y de lo íntimo a lo público– ensayos propiamente tales, artículos de prensa, discursos: emerge y diseña una tribuna que ejerce en permanencia. Esto es una forma de subversión. Para hacerse escuchar de ese modo se necesitan sutiles estrategias y enfrentamientos abiertos. En un país donde los espacios están delimitados por una sociedad esencialmente conservadora, Mistral no podía sino tener un desgaste desproporcionado. Lo evidencian sus juicios sobre la sociedad chilena, su rechazo del país, la construcción de una imagen de Chile que es con la que se relaciona y que hace que, más que con la sociedad, ella tenga que ver con sus “materias” y sus estratos geológicos: las piedras –la roca madre– del país.

Esta parece ser una de las formas fundamentales de su modernidad: asumir el ensayo con una naturalidad que no puede ser sino el producto de permanentes tensiones, y hacer de este discurso una forma profesional de expresión.

Es curiosa la coincidencia, pero en esta línea reivindicativa de espacios para la mujer y de ejercicio del ensayo ella siente gratitud –entre otras– por una mujer que la antecedió en el país con sus artículos imbuidos de un fuerte carácter religioso. Se trata de la madre de Vicente Huidobro, María Luisa Fernández, quien publica en periódicos con el seudónimo de Mona Lisa. A través de esta correspondencia inédita con su hija Mercedes, que he ido citando, se evidencia una permanente preocupación por aquella, ya mayor. Al tener noticia de su muerte, ocurrida en 1938, escribe desde La Habana:

Yo sé de eso. La muerte de todos nosotros comienza en la de nuestra madre. La veo, en mí también, grande como fue siempre (...) tasada, pensada y hecha en grande, verdadera reina de gentes, a la que nadie podía regatearle el homenaje, el amor y la devoción. La chilenidad, chata en los más, era en ella meseta americana, y nuestra raza, un poco roma, en ella tenía filo, el filo ese en que la materia acaba en luz. Yo la contaré a mi gusto en cuanto sosiéguese

en un artículo: es lo menos que yo debo a doña Luisa, madre de cuantos tocaron sus rodillas, en las cuales descansábamos muchos invisiblemente.⁷

Así es como se desplaza Mistral, desde el estereotipo al gesto que subvierte en los géneros literarios, desde el espacio de la casa a la centralidad de la plaza pública, asumiendo de lleno el ámbito vedado de lo que Jean Franco ha llamado “el poder interpretativo”.

Los primeros decenios del siglo significan, como nunca en América Latina, una diversificación de las experiencias culturales, que se superponen y ofrecen distintas inflexiones de la sensibilidad. En este sentido, la de Gabriela no pretende expresar la experiencia de la vida urbana naciente, sino que forma parte de los resabios arcaicos que conviven con esta multiplicidad de ritmos y temporalidades emergentes, y que diseñan las formas periféricas de nuestra modernidad. En la línea de estos resabios, la vinculación de base con los elementos y las materias, con la entidad geológica del país, diseñan para la poesía del siglo una relación definitiva.

Pero, al mismo tiempo, y desplazándose hacia una situación de enunciación centralizada, subvierte la jerarquización canónica y asume una tribuna fundamental del espacio público, diseñando así, junto a la “familia espiritual” que ella construye, el primer espacio intelectual moderno de la mujer en nuestro siglo.

7 Versión de esta carta de Diego Dublé Urrutia y con anotación: “De Cuba. Recibida el 23 de noviembre. Por aeroplano”.