

## Las dos Mistral. Una lectura visual a dos representaciones de la poeta de Chile

Natalia Toledo Jofré

**Resumen:** El siguiente artículo analiza dos representaciones que se han hecho en Chile de la poeta Gabriela Mistral. Una de ellas corresponde a Fernando Daza y es de 1971 y, la otra, a Fab Ciralo y es de 2019. El análisis propone una lectura visual de ambas representaciones para observar cómo la primera propone una imagen mimética de la autora y, la segunda, se vale de multiplicidad de fuentes para proponer una nueva mimesis subjetiva y construir una contraimagen que dialoga con el cambio de paradigma que buscaban las protestas de 2019 en Chile durante el periodo denominado como estallido social.

Descriptores: cultura visual – Gabriela Mistral – contraimagen – estallido social

**Abstract:** This article analyzes two representations that have been made in Chile of the poet Gabriela Mistral. One of them corresponds to Fernando Daza and is from 1971 and, the other, to Fab Ciralo and is from 2019. The analysis proposes a visual reading of both representations to observe how the first proposes a mimetic image of the author and, the second, uses a multiplicity of sources to propose a new subjective mimesis and build a counter-image that dialogues with the paradigm shift sought by the 2019 protests in Chile during the period known as social outbreak.

Key concepts: visual culture – Gabriela Mistral - counterimage - social outbreak

Gabriela Mistral (1889-1957) es una de las figuras chilenas más conocidas a nivel nacional e internacional. La ganadora del premio Nobel de Literatura (1945), cuyo verdadero nombre fue Lucila Godoy Alcayaga, no ha desaparecido del imaginario colectivo chileno y esto queda demostrado con las diversas representaciones y homenajes que se han hecho de ella a través del tiempo y que actualmente han tenido un significativo aumento.

En este artículo se compararán dos representaciones visuales que se han hecho de la poeta en épocas muy distintas. La primera corresponde a un mural de enormes proporciones que está ubicado en el cerro Santa Lucía (Santiago, Chile) y que fue inaugurado en 1971 como homenaje

a la poeta; la segunda es una imagen creada durante el denominado «estallido social» de 2019, instalada en el frontis del edificio GAM (Santiago, Chile) cuando las paredes de este edificio comenzaron a hacer de lienzo improvisado para expresar el malestar, los petitorios y las ideas que movilizaban las manifestaciones.



1. Fernando Daza *Homenaje de la ciudad de Santiago a Gabriel Mistral* (1971).  
[Mural Cerámica Fanaloza].



2. Fabián Ciralo. (2019). *Nous Sommes* [Mural paste up].

El objetivo es observar similitudes y diferencias de ambas representaciones para, posteriormente, realizar un análisis crítico de las características diversas con las que se ha decidido representar a la poeta y entender cómo estas características son reflejo de cada época y conllevan, a nuestro entender, un cambio de paradigma social. Es este último aspecto el que justifica de manera más profunda esta reflexión, ya que la figura de Mistral en Chile ha tratado de ser territorializada por algunos sectores para expresar una imagen concordante con cierta ideología. ¿Qué sucede actualmente? ¿Cuál es el imaginario que recae sobre su figura? ¿Es este nuevo imaginario un correlato de la historia? Son algunas de las preguntas que se buscan responder.

### **Representaciones de Mistral: la madre deviene feminista**

La primera imagen de Gabriela Mistral es, como ya se mencionó, de 1971. Este mural fue creado con piezas de cerámica por Fernando Daza Osorio (1930-2016), quien se destacó en este tipo de arte muralista de herencia mexicana. Una de sus características como artista es la de entregarle a la obra cierto carácter épico, y lo observamos en la representación de la poeta, en la que aparece con un vestido y una capa que se eleva al viento, haciendo crecer su figura y representándola como una suerte de diosa, heroína o ser superior. Los colores fríos elegidos para su vestuario destacan en este mural que mayoritariamente utiliza tonos tierra. Tenemos, entonces, a la poeta en el centro de la imagen, destacada por color y volumen. La notoriedad que este mural le otorga a la poeta está directamente ligada al hecho de que esta obra se identifica como un homenaje a la autora. Es decir, se busca representar su figura para rendirle honores. No es una representación crítica ni creativa, sino una representación que quiere enaltecerla. La segunda imagen fue creada durante el movimiento social que se ha tildado como «estallido» de octubre de 2019, es decir, casi 50 años después de la primera imagen.

El creador original de la obra es Fab Ciruolo, quien se caracteriza por trabajar con la técnica del *paste up*, y que suele abordar a personajes de la cultura pop y retratarlos con una estética similar mediante la cual dichos personajes adquieren tatuajes o atuendos de estrellas de rock. En este mismo registro estético observamos la representación que se ha hecho de Mistral, su ropa ya no flota con el viento al caminar, ni nos parece una figura divina superior; por el

contrario, viste ropa actual: bototos, jeans y una camiseta con el mensaje «Nous sommes rockers sudamerican», en cita al grupo chileno de rock Los Prisioneros y su canción «We Are Sudamerican rockers» (1988). Nos parece que la cita a esta canción específica no es una coincidencia, ya que podría haber sido cualquier canción de cualquier grupo chileno que escucháramos entre los años 80 y 90 si es que la intención era solo situarnos en un tiempo y un espacio determinados. Al detenernos en algunos de los versos de la canción citada encontramos ideas interesantes y que conectan directamente con nuestro análisis y la figura pública de Mistral. En uno de los versos se dice: «Nuestra pésima música no es placer para dioses», y creemos que justamente lo que busca Ciraolo al representar a Mistral con este atuendo actual y simple es desacralizar a la figura de la autora, ya no parece ser quien transcribe el mensaje de los dioses ni una heroína épica —como se veía en la representación de 1971—, sino que es una mujer que viste de manera común y que podríamos encontrar en la calle en cualquier protesta por la dignidad de los pueblos desarrollada durante 2019. Pese al deseo, más o menos evidente, de desacralizar la representación de Mistral al actualizar su atuendo, Ciraolo ha optado al mismo tiempo por imprimir el mural en un tamaño bastante grande y otorgarle un espacio central y llamativo al representarla sola. Comprendemos mejor esta representación desacralizada pero llamativa, con la idea reiterada en la canción mencionada anteriormente sobre sentirse un rockero sudaca, que siente «envidia de los rockeros de verdad». Mistral sí llegó a ser esa rockera de verdad, sabemos que en el extranjero fue una estrella reconocida que recibió el premio Nobel de Literatura en 1945, convirtiéndose en la primera mujer de habla hispana en ganarlo. La investigadora Magda Sepúlveda señala en entrevista para *Mujer dinamó*: «Esta imagen (la de Ciraolo) reivindica el lugar de estrella que tiene Mistral y también el derecho a que nuestros artistas del Cono Sur sean nuestras luces divinas» (Sánchez, 2020). La desacralización que se observa en su representación convive con el hecho de que la figura de Mistral ha sido seleccionada, de entre muchas figuras de nuestra cultura, porque se quiere instalar como rockstar actual, de ahí que se represente sola y en tamaño real.

La ropa con la que Ciraolo ha vestido a Mistral no es solo común, sino que también se puede calificar como un vestuario que escapa a lo que culturalmente se entiende como «femenino». Pensemos en los bototos todoterreno alejados del incómodo y femenino tacón, en el uso de pantalones y camiseta holgados que no buscan marcar curvas, sino comodidad. Es decir, este

vestuario busca simbolizar a una mujer que no responde a las ideas de feminidad atribuidas a la imagen física. En este sentido, la representación que se hace de Mistral en este mural está en directa concordancia con la liberación de mandatos culturales de índole patriarcal, que ha acontecido con fuerza desde 2010 en adelante, con la que se ha denominado como cuarta ola feminista. Lo mismo podemos decir de Lucila Godoy, quien, con un cuerpo alto y contextura gruesa, tuvo siempre dificultades para encontrar ropa «adecuada» para una mujer de su época. Podemos recordar lo que señala la revista *Vea* en noviembre de 1945 con su artículo titulado «La Mistral se viste a la moda»: «La poetisa de América despertó a la femineidad, que había dejado de mano para entregarse a las letras», describiendo, con fotografía de la escritora en primera plana, cómo esta buscaba ropa para recibir el premio Nobel de Literatura que le había sido otorgado. Para las mujeres que durante el siglo XX comenzaban a salir del espacio doméstico y a dedicarse a carreras profesionales o artísticas existían aspectos relevantes de considerar en relación a esta liberación y su imagen corporal. Como señala Naomi Wolf en *El mito de la belleza* «a las mujeres se les permite una mente o un cuerpo, pero no ambos»<sup>1</sup>. (2002, p. 59) y esto es evidente cuando en la revista citada se consigna que la poeta había dejado de lado su femineidad por dedicarse a las letras. En la representación de Ciraolo vemos a una mujer que ha renunciado expresamente a esos mandatos de género y ese abandono, lejos de ser criticado como lo fue en su época, es un aspecto con el que se ha buscado representar a Mistral por ser una característica de admiración y parte de lo que la convierte en estrella.

Otro accesorio que llama la atención en la representación de Mistral de 2019 es el pañuelo verde, símbolo de la lucha para la despenalización del aborto y su acceso libre, seguro y gratuito. Esta lucha ha tomado fuerza en varios países de Latinoamérica, incluido Chile, en donde hasta hoy solo es legal en tres causales. Esta representación es una evidente actualización de la figura de Mistral en miras al siglo XXI, ya que la pañoleta verde es símbolo de una lucha que precisamente se ha energizado a comienzos de este siglo, muy probablemente posibilitada por la cuarta ola feminista. Sin embargo, como reconoce Soledad Falabella: «el pañuelo verde —símbolo de la lucha por el aborto libre— no estaría completamente conectado con el pensamiento de Mistral como una mujer de principios de siglo XX, quien incluso planteaba su

---

<sup>1</sup> Las traducciones son mías.

distancia de algunos movimientos feministas contemporáneos a ella» (Dote, 2019). Falabella también reconoce que durante su vida la autora fue cercana al budismo, cristianismo y vegetarianismo, por lo que «Tenía una postura sobre la vida que se contraponía con el tema del aborto» (Dote, 2019). Según el investigador Luis Vargas: «Para Gabriela Mistral, la vocación de la mujer es ser madre-madre física o espiritual-encargada de inspirar a los niños y de feminizar el mundo, demasiado varonil» (1999, p. 275). Además de lo anterior, contamos con numerosos textos de Mistral que aluden a su visión de la maternidad, por ejemplo, en «El carácter de la mujer chilena» ella señala que «la mujer chilena tiene una maternidad apasionada, mejor aún, arrebatada: el hijo es en ella de veras una pasión» (Mistral, 1938, como se citó en Vargas, 1999, p. 32). Por todo lo anterior, podemos deducir que por lo menos en la época en la que vivió Mistral, el aborto libre no fue una preocupación para ella, sino que más bien solidarizó con una postura que mitifica a la figura de la madre como un rol maravilloso que las mujeres asumen con naturalidad y pasión.

Su distanciamiento con los movimientos feministas de su época fue abiertamente reconocido por la autora, quien señaló:

El feminismo llega a parecerme a veces, en Chile, una expresión más del sentimentalismo mujeril, quejumbroso, blanducho [...] Tiene más emoción que ideas, más lirismo malo que conceptos sociales [...] pureza de intenciones, hasta un fervor místico, que impone el respeto, pero poca, ¡muy poca! cultura en materias sociales (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, pp. 66-67).

Lo que la poeta critica de los movimientos feministas es principalmente la poca conexión que estos manifiestan hacia las clases populares, tema que para ella es central en cualquier movimiento social. Ella misma reconoce en una carta a Pedro Aguirre Cerda que «Por mi voz hablan muchas mujeres de clase media y del pueblo» (Mistral 1977, como se citó en Quezada, 1995, p. 7). Esta crítica hacia los feminismos debe situarse en un tiempo y un espacio muy específicos, la misma autora se preocupa de destacar que el feminismo del que habla es el que ella ve en Chile y no en otros lugares con feminismos de avanzada como Europa o Estados Unidos y, por supuesto, habla de lo que sucedía mientras ella vivía en la primera mitad del siglo XX.

Los movimientos feministas actuales, incluyendo los chilenos, sí han incluido críticas a los sistemas económicos que han descansado en la mujer y el silencioso trabajo doméstico para sustentar su modelo, obteniendo reproducción de mano de obra gratis y condenando a muchas mujeres a la pobreza al tener que compatibilizar trabajos precarios y crianza. Algunas de las ideas que Mistral escribió en su tiempo son adelantadas y parecen conectar con feminismos que surgieron desde la década del 60. Por ejemplo, para ella era muy relevante que se reconociera el trabajo doméstico, tal y como lo expresa en el texto que escribió para el día de la mujer en 1948, donde señala que este trabajo «Suele parecer una jugarreta más o menos pueril que poco vale porque poco cuesta; en el mejor de los casos se mira la labor doméstica como cosa tan natural como las estaciones» (Mistral, 1948, como se citó en Vargas, 1999, p. 59). Mistral es crítica de esta situación que afecta a las mujeres y el hecho de que sea un trabajo no reconocido. Posteriormente, la autora completa esta idea en otro texto en el que habla sobre el siglo XX y, en particular, sobre lo que las mujeres obtendríamos dentro de ese siglo, señalando: «nosotras, las mujeres, habremos sido reconocidas como criaturas cabales y no como subespecie para la crianza y la cocina» (Mistral, 1942, como se citó en Vargas, 1999, pp. 259-260). Anhelos que podemos encontrar en muchos, sino en todos, los movimientos feministas. En este sentido, la petición de reconocimiento sobre el trabajo doméstico que Mistral hace en 1948, es una posición adelantada del movimiento social feminista que buscaba a principios de la década del 70 que se pagara un salario por este tipo de trabajo. Entonces, si bien Mistral no se reconocía como feminista por tener diferencias importantes con el movimiento en su época, sí podemos afirmar que al mismo tiempo tenía y defendía ideas respecto de la situación de precariedad en la que se encontraban muchas mujeres.

Por su parte, la representación de 1971 que realiza Daza rescata el valor maternal en la figura de Gabriela Mistral al representarla rodeada de niños y, en ello, coincide con la biografía e ideología manifestada por la autora. Por el contrario, la imagen de 2019 representa una Mistral feminista y defensora del aborto libre, representación que, probablemente, no hubiese coincidido con la realidad y es solo parte de una ficción en torno a la figura de la autora. Sin embargo, eso es parte de cualquier creación artística y del trayecto que implica la creación de personajes históricos que se convierten en leyenda. Además, ¿es la representación fidedigna realmente relevante cuando lo que se busca es actualizar la imagen de una figura nacional?

Creemos que las ideas expresadas sobre la maternidad en las representaciones de Gabriela Mistral acá analizadas nos hablan más de sus épocas y sus ideologías que de una fidelidad obligada con la biografía. Asimismo, como señala Mirzoeff, «el realismo correspondiente a un ejercicio de contravisualidad no resulta necesariamente mimético» (2016, p. 36), ya que precisamente lo que se busca con este ejercicio es reivindicar el derecho a mirar —y construir— de manera autónoma frente a lo que la autoridad ha instalado como versión oficial, esto es, la imagen de Mistral como símbolo de la maternidad. En este caso es preciso clarificar que la figura biográfica de Lucila Godoy, alias Gabriela Mistral, se traslada a una imagen que crea otro personaje (una Gabriela Mistral nueva), una representación que es, por supuesto, subjetiva y que se construye reconociendo que su práctica estética es política y, por ende, una respuesta contestataria. Sin embargo, esta contravisualidad no busca solo ser oposición del discurso oficial, sino que busca también abrir posibilidades y establecer fugas desde el margen en el que se ha instalado.

Un detalle significativo que podemos observar es que tanto en la representación de 1971, como en la de 2019, se observa a la poeta de perfil, ¿por qué esto puede tener relevancia? Principalmente para analizar la representación de 2019, ya que esta nos retrae a una memoria emotiva que nos hace conectar con la representación que se hace de Mistral en el antiguo billete de 5000 pesos chilenos (1981-2009). En este billete la representación de la poeta está en la misma posición que observamos en la obra de Ciraolo: la vemos de perfil y mirando hacia la izquierda. De este modo, la representación de 2019 activa la memoria emotiva en las generaciones de personas que conocieron ese billete (quienes nacieron entre los 70 y 90). Encontramos, como con la cita a Los Prisioneros, una nueva referencia a un grupo particular de chilenos. ¿Por qué? ¿Quiénes son esos chilenos nacidos entre esas décadas y cuál es el rol que están jugando en la movilización social de 2019?



3. Banco Central de Chile.  
Billete de 5000 pesos (1981).



4. F. Ciralo, *Nous Sommes* detalle.

Un acercamiento a algunas respuestas tiene que ver con la propia biografía del artista Fabián Ciralo, quien reconoce a *El Mostrador* que «Aunque su objetivo principal es la entretención, la inspiración viene muchas veces del pasado» (Fajardo, 2019). En este caso, es muy probable que si se les pregunta a los chilenos cuál es la imagen física que tienen de Mistral, para muchos la respuesta esté influenciada por la imagen que vieron circular de ella gracias a este billete. Recordemos que, de manera informal en la sociedad chilena, para hablar de este billete y la cantidad de dinero que simboliza se habla de «una Gabriela», situación que no ocurre con otros personajes reproducidos en billetes chilenos. Además, es preciso mencionar que las generaciones que han visto circular este retrato son personas nacidas en dictadura o con su herencia muy cercana, por lo que quienes recuerdan esta imagen de Mistral no solo pertenecen a un grupo etario específico, sino que también comparten la memoria histórica que implica el contexto en el que nacieron y en el que fueron niños y jóvenes.

Durante el movimiento social que comenzó en octubre de 2019, una de las frases que más circuló fue la de «No son 30 pesos, son 30 años», precisando que el levantamiento no sucedió por el alza en el pasaje del transporte público, sino que por 30 años de abusos y corrupción de la clase política que se han ido consolidando desde que se instaló el sistema neoliberal en Chile

por la dictadura. Además, recordemos que uno de los himnos que se cantaba en las calles durante las protestas de 2019 era la canción «El baile de los que sobran» (1986) del grupo Los Prisioneros, ícono del rock chileno durante la dictadura y cuya letra da luces sobre el sentimiento de abandono con el que crecieron muchos chilenos de clases sociales medias y bajas. La canción señala que todos los chilenos recibieron educación, pero que solo para algunos fue de verdad, y que al finalizar los años de escolaridad («los doce juegos») ellos tienen un futuro exitoso, mientras el resto solo puede patear piedras y no aspirar a mejorar su situación de vida. Es este mismo descontento el que se veía en las calles en cada una de las marchas que se realizaron desde octubre de 2019 en Chile: el retorno a la democracia y sus treinta años de ejercicio no han logrado devolverles a las personas el acceso a derechos sociales que, en nuestra sociedad cada vez más influenciada por el sistema neoliberal, se han convertido en bienes de consumo.

Niños y jóvenes de la dictadura son los receptores principales del rostro de esta Gabriela Mistral. Esto conecta directamente con las ideas desarrolladas en el texto *Postproducción* de Nicolás Bourriaud, quien se refiere al arte en el contexto de la posmodernidad, y señala que en este periodo se recurre a formas ya producidas, utilizando una red de signos y significaciones: «Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar» (Bourriaud, 2007, p. 14). El autor agrega que en el arte posmoderno siempre «recitamos un texto escrito en otra parte. Y ese texto se llama ideología» (p. 60). Así funcionaría la cita que Ciralo hace al billete que ha circulado por nuestras manos y que convoca tanto a generaciones de personas como a un periodo específico de nuestra historia (dictadura y transición a la democracia). Además, no podemos obviar que el objeto original que se ha tomado (un billete) es símbolo inequívoco de las sociedades capitalistas y que precisamente ese objeto-símbolo es el que se ha trasladado a la obra de arte para cambiar el significado atribuido al perfil de Mistral como significante. El billete de Mistral circulaba justamente cuando se instalaba el sistema neoliberal en Chile y se redactaba una constitución escrita a puerta cerrada. Lo que hace Ciralo, entonces, es trasladar esa imagen símbolo de la dictadura y su herencia neoliberal para cambiar su sentido, esta imagen del billete que hemos identificado como un símbolo de la dictadura chilena, responde a una apropiación de la figura de la autora, idea que será abordada más adelante.

En el billete en donde se representa a Mistral vemos también un detalle relevante que conecta con la idea de maternidad desarrollada anteriormente y es que según consta en la descripción que se hace del billete en el sitio web del Banco Central de Chile, Mistral «observa hacia el lado izquierdo una alegoría a la maternidad». El hecho de que Ciruolo deliberadamente sitúe a Mistral sola, sin niños ni alegorías de maternidad, puede tener diversas lecturas. Por una parte, si pensamos en el procedimiento técnico de la obra (*paste up*) y el contexto en el que esta se instala (durante las protestas y bajo riesgo de represión), se puede interpretar que es necesario fijar la obra en la pared con rapidez y que por ello la imagen no se complejiza más; sin embargo, por otra parte, también podemos leer la representación de Mistral sola y sin niños como un gesto político relevante, ya que, como hemos revisado, la imagen maternal es uno de los imaginarios más extendidos sobre la poeta y que, efectivamente, se observa tanto en la representación de 1971 como en el billete de 1981. En la representación de 1971 la poeta aparece acompañada de niños, algunos de ellos con rasgos indígenas. Los tópicos de la infancia y el indigenismo están muy presentes en la poesía de Mistral y muy probablemente por ello es que se decidió representarla de este modo en 1971. Ya hablamos sobre las ideas que la poeta tenía sobre las madres, en tanto que sobre la infancia señala que «se merece cualquier privilegio» (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, p. 277) porque para la poeta los niños poseen una pureza de espíritu que los adultos han perdido, es en ellos en donde se debe centrar la defensa porque en su bienestar radica también nuestro futuro. El tema de la infancia es para Mistral trascendental y atraviesa no solo toda su poesía, sino que también sus textos políticos que se incardinan en su vida y prácticas cotidianas, partiendo por su profesión. El gesto de representar a Mistral sola, no aparece necesariamente como la negación de la relevancia que los niños tienen en la vida de la escritora, sino como un gesto estético y político que busca poner énfasis en que el trabajo con los niños no son lo único que Mistral es. Es decir, poner énfasis en que la poeta fue mucho más que una mujer dedicada a la defensa y cuidado de la infancia, que es muchas veces la única imagen que de ella se ha querido instalar en Chile.

Respecto de este último punto, es importante establecer que el imaginario de Mistral maternal fue promovido principalmente desde la Junta Militar durante el periodo de dictadura. Como se señala en el artículo de Abril Becerra «La historia detrás del decreto que secuestró la obra de Gabriela Mistral» (2021), fue en 1979 cuando el Decreto Ley 2560 contrarió los deseos que la

poeta había expresado en su testamento respecto del destino de los fondos recaudados por la venta de sus obras. La Junta Militar, entonces, se apropió de los derechos de autor, según señaló, con el objetivo de facilitar el acceso a la literatura de la autora. Sin embargo, lo que se oculta tras este decreto es, como identifica Soledad Falabella, reemplazar a los íconos culturales de izquierda (Violeta Parra, Víctor Jara, Pablo Neruda) por una figura instalada desde el conservadurismo. De este modo, la figura de Mistral es situada como portavoz de un discurso que nunca la representó. Alejandra Araya, directora del Archivo Central Andrés Bello, señala que durante la época de dictadura en Chile «surge esta visión de una mujer incompleta. La figura de la Mistral vieja, de la Mistral matrona que está en el billete de 5 mil pesos» (Becerra, 2021), pero esta imagen responde solo a una tergiversación y a una evidente apropiación de la figura de la autora, hecho que Araya denomina como «el secuestro de Mistral». Además de utilizar a Mistral como ícono cultural secuestrado, la Junta Militar se apropió de su obra y, con ello, realizó una selección de esta para difundir, por supuesto, solo aquella que coincidía con su ideología. Mistral fue una ensayista prolífica, pero durante la dictadura militar, y como bien señala Becerra, se instala una autora que aparentemente solo escribió sobre infancia, familia, patria y educación, temas sobre los cuales se construye el imaginario de nación durante este periodo. Además de esto, existe un blanqueamiento, en términos de Araya, sobre la lectura de la obra de Mistral, por ejemplo al leer el poema «Piececitos» «como si fuese un canto tierno, cuando es totalmente enojado y rabioso» (Becerra, 2021). De este modo, durante el periodo de dictadura lo que se hace es una total apropiación de la figura de la autora y de su obra con una finalidad política. El billete, creado en este contexto, responde directamente a esta misma finalidad. La cita al billete desde la representación de 2019 continúa con esa apropiación, pero esta vez como denuncia de ese secuestro, con el objetivo de resituar a la autora y establecer una imagen distinta a la instalada durante la dictadura.

Además de la defensa a la niñez —en una época en la que los niños eran considerados ciudadanos de segunda categoría— Mistral tuvo también otros intereses sobre los cuales escribió y publicó. Esas aristas de su vida son las que se desea rescatar en la creación de esta imagen que dialoga directamente con las nuevas representaciones de las mujeres en el siglo XXI: ser mujer no se reduce a ser madre (ni física, ni espiritual, ni simbólicamente). Uno de los intereses que borró (o quiso borrar) la representación de Mistral desde la dictadura tiene que

ver con el indigenismo de la autora. Respecto del mundo indígena que aparece representado en la obra de Daza, podemos advertir cuál es la postura de Mistral con la siguiente cita del texto «Pueblo araucano»:

Cualquiera hubiera pensado que un pueblo dicho en poema épico, referido elogiosamente por el enemigo, exaltado hasta la colección de clásicos españoles, sería un pueblo de mejor fortuna en su divulgación, bien querido por las generaciones que venían y asunto de cariño permanente dentro de la lengua. No hay tal. [...] No llegaremos nunca al fondo del amor indígena (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, pp. 45-48).

La poeta siempre tuvo palabras de admiración para los pueblos indígenas y fue muy crítica del trato que estos recibían por parte de las autoridades de turno. En la representación de Ciraolo han desaparecido los niños y también cualquier referencia al indigenismo. Esta elección puede tener múltiples explicaciones, pero creemos que la intención es proponer a la figura de Mistral como central y única, un retrato de la autora actualizado al siglo XXI que destaque otros elementos para recrear y reinstalar su figura.

En la representación de Ciraolo, como se ha mencionado hasta acá, nadie acompaña a Mistral, pero sí hay dos objetos: un libro abierto y una bandera negra. Esta última es un ícono del anarquismo, y la vimos resurgir en las manifestaciones que comenzaron a realizarse desde el 18 de octubre, donde la bandera negra fue protagonista de las marchas y se comercializó en diferentes formatos de *marchandise*. Según la investigadora experta en Mistral, Soledad Falabella: «La bandera negra también tiene significado con su trabajo en los sindicatos. Ella trabajó antes que aparecieran el Partido Comunista o el Partido Socialista, y el anarquismo estaba presente en ese mundo» (Dote, 2019). Es decir, la bandera funciona como una cita temporal doble en el contexto chileno: los movimientos sindicalistas de mediados del siglo XX y el levantamiento social histórico de principios del siglo XXI denominado como «estallido social». Respecto de su participación política, la autora señalaba: «paso a ser una líder más o menos comunista [...] yo soy el fenómeno de una mujer sin partido político [...] refractaria al extremismo» (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, p. 162). La imagen de Mistral comunista es la que se ha creado en torno a ella muchas veces por la solidaridad que expresó con los trabajadores de las fábricas y del campo, pese a que ella reconoce no ser parte de ese partido. Nuevamente, podemos ver que la representación política que tiene la Mistral de 2019

no necesariamente coincide directa ni exactamente con su biografía; sin embargo, queremos insistir en la idea de que seguimos asistiendo a la creación de una Mistral que vive en el siglo XXI. Esta Mistral actual sigue sin inscribirse en un partido político, y tiene, al igual que nuestra Mistral original, un compromiso social que implica una postura política e ideológica. La nueva Mistral no se representa con niños ni con alusiones a los pueblos indígenas, pero sí con una bandera que invita al término de esta manera de gobernar, o más directamente, al término de los gobiernos y de los partidos políticos que han destruido al país y a su gente.

La bandera que sostiene Mistral en la representación de Ciruolo —la bandera de Chile teñida de negro—, mantiene los contornos de su estrella, pero ha perdido sus colores. Es el símbolo del luto del país por cada muerte de la que somos responsables y por no ser capaces, como nación, de garantizar derechos básicos ni la dignidad de cada ciudadano. La bandera negra fue expuesta al público en 2016 por Martín Gubbins en una presentación que se denominó «Post Tenebras Lux» (después de las tinieblas luz), frase que alude al emblema que contenía el primer escudo chileno (1812-1814). El luto de la bandera, en este caso, se enuncia desde el diálogo paradójico con el emblema de la independencia que identifica con oscuridad y tinieblas el periodo durante el que fuimos colonia española; la luz la veremos con la creación del Estado y de lo que hoy conocemos como Chile, sin embargo, lo que vemos representado es la ausencia de luz en el emblema más tradicional que es nuestra bandera. El intertexto de la bandera negra que vemos en la representación de Mistral de Ciruolo no solo alude, entonces, al anarquismo, sino que también a lo que representó Gubbins y que constituye una crítica a la construcción de nuestra patria. Precisamente dentro de las protestas producidas desde el 18 de octubre observamos un llamado premuroso y permanente al renacimiento del país, a repensarnos, recrearnos y reconstruir el tipo de nación que queremos. La gran variedad de motivos para el levantamiento social (salud, educación, pensiones, identidad indígena, derechos de las mujeres, entre muchos otros) implicó que la petición se integrara en el concepto de «dignidad» y que lo solicitado fuera un cambio de paradigma respecto de cómo se ha entendido la nación, el Estado, los ciudadanos, los derechos, la desaparición de las clases sociales y la discriminación por cualquier concepto. En la imagen de Ciruolo todo esto está implicado en el luto por Chile, que necesita refundarse y cuya portavoz es la nueva poeta Mistral.

El otro objeto que aparece en la representación de Ciruolo es un libro y este objeto también lo encontramos en la representación de la autora hecha en 1971 por Daza. El libro es una alusión directa a la profesión de la poeta, es decir, al ejercicio de la docencia y la escritura. Es tal vez este uno de los elementos con más carga simbólica en ambas representaciones, porque encierra todo lo que está contenido en la escritura de la autora: sus lecturas, sus opiniones, sus mundos y hablantes líricos, su ideología, su defensa de la infancia y del indio, sus dolores, sus amores, sus odios, etc. En ese objeto pequeño que no alude concretamente a nada, encontramos la alusión a gran parte de lo que fue y es la figura de Gabriela Mistral.

### **El espacio en la representación: salida del museo e intervención de los transeúntes**

Hasta acá hemos revisado la representación que se hizo de Mistral en las dos obras seleccionadas, ahora vamos a hablar del espacio en el que están instaladas y de lo que sucedió con ellas una vez inauguradas en el espacio público y cómo esto completa ambas obras. Las dos representaciones acá analizadas fueron hechas para ser observadas desde la calle. La obra de 1971 busca estar al acceso de todos los ciudadanos y, con sus enormes proporciones, ser visible desde diversos espacios en torno al cerro Santa Lucía que es, además, un espacio muy céntrico y turístico de Santiago de Chile, e incluso fue declarado Monumento Histórico en 1983.

La ubicación privilegiada del mural tiene que ver con el deseo de la ciudad y de las autoridades de visibilizar el homenaje que se está haciendo —de manera póstuma— a la poeta Gabriela Mistral.

No podemos dejar de mencionar que el cerro Santa Lucía fue conocido anteriormente como cerro Huelén por el pueblo Mapuche y fue rebautizado por Pedro de Valdivia en 1541. Este hecho es relevante porque el cerro es un símbolo de la apropiación española, el cambio de nombre pasa de un título en mapudungún a uno en español que, además, incluye una referencia religiosa de carácter católico, como correlato exacto o acto simbólico de lo que estaba ocurriendo en el territorio mediante la instauración violenta de una lengua y una religión. Al mismo tiempo, en los siglos siguientes se comienza una intervención de este espacio con la

construcción de fortificaciones, caminos, jardines, una capilla, entre otros elementos que buscan civilizar este lugar, restarle lo que tiene de natural y vestigio indígena, y volverlo símbolo de cultura y orden. Este es el espacio turístico que conocemos: el cerro totalmente convertido de civilidad europea. Es aquí donde se decide instalar el mural de Mistral en 1971, tal vez porque en esa época este espacio ya era considerado una atracción en la ciudad de Santiago y tenía cierto carácter artístico gracias a las variadas intervenciones que había sufrido. Gabriela Mistral fue indigenista, ya lo hemos abordado antes, entonces resulta interesante preguntarse qué habría dicho la autora sobre instalar una reproducción de su figura, un homenaje, en un espacio que es símbolo de la conquista española y de la apropiación sufrida por los pueblos que habitaban este territorio.

La representación de Mistral realizada por Daza, y como lo busca también el muralismo mexicano, es comprensible para cualquier audiencia. Utiliza un lenguaje pictórico directo y no necesitamos muchas interpretaciones simbólicas o conocimientos eruditos sobre su contenido para comprenderla. Existe una evidente intención socializadora del arte y también un afán democratizador de este. El arte ha salido del espacio del museo y de los circuitos especializados para instalarse en la calle y ser visto por cualquier transeúnte.

Las características socializadoras del mural de 1971, cuya corriente comprende el acceso al arte como un derecho de todos los ciudadanos, tiene su herencia en la obra de 2019, ya que el artista también instala su obra en un espacio céntrico y turístico de la capital chilena. El edificio GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) es un espacio que posee características relevantes para completar la interpretación de la obra de Ciraolo. Podemos mencionar que se ubica en un recinto inaugurado en 1972 por Salvador Allende y que, según se relata en su sitio web, en «su diseño y realización participó ampliamente la ciudadanía, que luego lo utilizó como punto de encuentro cultural bajo el nombre de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral» (Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM], s.f.). Después del golpe de Estado de 1973, fue utilizado como centro de operaciones de la junta militar y rebautizado como Edificio Diego Portales. Luego de la recuperación de la democracia el edificio mantuvo su nuevo nombre, pero fue utilizado para diversos congresos. En 2010, y luego de un incendio, fue reinaugurado por el presidente Sebastián Piñera con el nombre que se conoce hoy. La intención de su reconstrucción

—impulsada por la expresidenta Michelle Bachelet— era devolverle su sentido original como hito ciudadano. Sobre este aspecto, el arquitecto a cargo de la remodelación, Cristián Fernández, señaló que el nuevo edificio buscaba refundar la relación del lugar con su contexto. Creemos que estos objetivos se han cumplido, pues el GAM actualmente no solo funciona como centro cultural abierto a los ciudadanos, sino que también congrega colectivos que participan activa y libremente de sus espacios. Es, evidentemente, un lugar de cultura y encuentros sociales y, muy probablemente por ello, se convirtió en el lienzo más utilizado para plasmar las obras artísticas y las consignas de protesta que tuvieron lugar desde el 18 de octubre de 2019. El edificio del GAM está dentro de la denominada zona cero de las protestas, casi inmediato a Plaza Italia, que es el lugar de origen de todas las marchas. También vemos en su ubicación una razón para comprender por qué los ciudadanos se volcaron en masa a expresarse en sus paredes.

Es en este espacio donde Ciralo decidió instalar su representación de Gabriela Mistral, en el cual el diálogo que establece con el entorno potencia los sentidos de la obra original. Parece anecdótico que el edificio en el que se instala la obra haya sido bautizado dos veces con el seudónimo de la poeta, pero esta elección, por lo menos la realizada en 1972, muy probablemente tiene que ver con el deseo de instalar la figura de Gabriela Mistral en un pedestal público como símbolo de la cultura y las artes con tendencia ideológica de izquierda. Tanto el mural de 1971 en el cerro Santa Lucía, como el título otorgado a este edificio, son acciones culturales realizadas bajo el gobierno de un presidente socialista muy cercano al comunismo. El gesto de renombrar el edificio en 2010 con la cita a la misma poeta del título original, implica al menos dos lecturas: por un lado, el nombre elegido por los militares se mantuvo durante la dictadura y veinte años después de terminada esta, es decir, incidió profundamente en la sociedad que no era capaz de superar el trauma de la dictadura y su violencia. El cambio de nombre simboliza un corte con este periodo y esta herencia, es decir, el anhelo de superar esa parte de la historia mediante la reapropiación del espacio al devolverle su nombre original y, con ello, también la función original que tenía el edificio. Por otro lado, la recuperación del nombre del edificio vuelve a poner a la figura de Mistral como imagen pública de la cultura en Chile.

Acá es importante especificar que, a diferencia del homenaje a Mistral de 1971, en donde el espacio fue cedido con el propósito de realizar un mural, en este caso el artista no posee permisos y el espacio en el que instala su creación (exteriores del GAM) responde a una apropiación explícita que es parte del gesto artístico y de la obra, pues incide directamente en su carácter efímero, puede desaparecer minutos después de haberse creado o también puede verse alterada, ya que cualquiera que esté en la calle puede completar la obra y exactamente esto fue lo que sucedió. Esto conecta con una idea del arte posmoderno que busca que la obra sea alterada cuantas veces se desee por parte del espectador, «¡Todos pueden ser artistas!» (Fajardo, 2019), dirá el mismo Ciralo en entrevista con *El Mostrador* y esto sucedió con la obra en cuestión cuando se le añadió anónimamente un rayado que cita un escrito de Mistral: «Menos cóndor y más huemul». <sup>2</sup>



5. F. Ciralo, (2019). Representación de Gabriela Mistral ya intervenida por las personas y enmarcada por el Museo de la Dignidad [*Mural paste up*].

---

<sup>2</sup> Frase que posteriormente sufrió otra intervención y terminó diciendo «más cóndor, más huemul», junto con otras figuras y mensajes que se estamparon sobre la obra original de Ciralo. Compare la primera imagen presentada en este artículo con la que se presenta a continuación.

El texto de Mistral al que se alude es el título de un ensayo breve publicado en el periódico *El Mercurio* en 1925, en el cual Mistral alude a las características opuestas de los animales presentes en nuestro escudo, partiendo de la base de que se ha hablado mucho del cóndor y muy poco de su compañero el huemul. Mistral señala que prefiere al ciervo: «El huemul quiere decir la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia». Mistral hace un llamado a dejar un poco de lado al cóndor, definido como «ojo sanguinoso que domina solo desde arriba», descripción con la que parece aludir simbólicamente a los poderosos y dictadores que solo buscan carroña para satisfacerse. El huemul, mucho más pacífico, debería ser quien guiara nuestros días y nuestras prácticas. La cita escrita por el pueblo en la obra de Ciraolo, entonces, no es casual ni solo un rayado más en las paredes, es una forma de intervenir la obra artística original (que no contenía esta frase) y completar su sentido, es decir, se vuelve una creación colectiva. Según Bourriaud, el arte actual busca generar masas críticas, lo hace, entre otras cosas, generando un dispositivo que establece relaciones entre las personas. A esto Bourriaud lo denominó «Estética relacional» y es así como la obra genera interacciones con los transeúntes, ya que se vuelven no solo espectadores o intérpretes de la obra, sino que también creadores activos. En esta creación colectiva las intervenciones van instalando citas sobre citas, produciendo un texto lleno de intertextos que, muchas veces, recurren a la memoria emotiva compartida por determinadas generaciones.

Por otro lado, si ponemos atención en los materiales de la obra, vemos que la representación de Mistral de 2019 no es una pintura ni un mural que se cree directo en la pared y que busque ser permanente, sino que es un tipo de arte digital, creado con vectores en un computador, impreso en plotter y adherido al muro. Este tipo de trabajo, denominado *paste up*, permite una reproducción bastante sencilla de las obras y esto hace que el carácter único de la obra se pierda, otorgándole validez a la reproducción masiva y al recrear la instalación cuantas veces lo desee el artista. Así, la obra puede actualizarse creando múltiples instalaciones de la misma obra original y, con ello, provocar múltiples lecturas e intervenciones que dan como resultado la infinitud potencial de la obra.

En el *paste up* podemos observar que, además de la reproducción fácil y seriada, está el gesto de ocupar la calle, que ya no es solo un espacio de protesta mediante la marcha, sino que

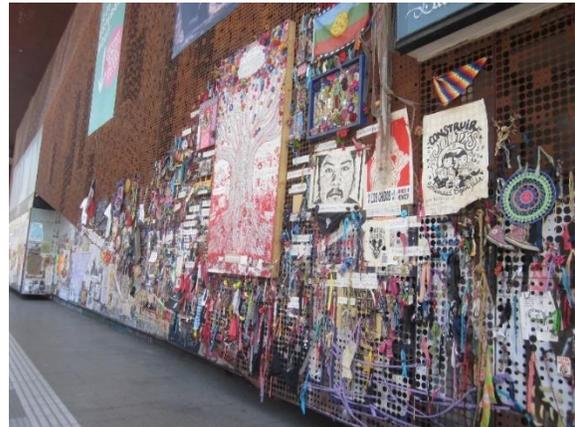
también es un espacio de protesta mediante la expresión artística que en ella se plasma. Esta vez, además de ser testigos de rayados en las paredes que quieren transmitir un mensaje político/ideológico sin una finalidad artística, también estamos viendo una expresión política/ideológica que tiene una clara finalidad estética. El arte se utiliza para enviar un mensaje y generar reflexión, no solo para rendir homenaje o representar una imagen más o menos exacta a la figura real como la representación de 1971. Siguiendo a Bourriaud, dentro de las características que podemos otorgarle al arte en la época de la postproducción es necesario agregar el hecho de que la obra manipula los procedimientos, pero sin pretender la abolición total del arte. De este modo podemos observar diferentes aproximaciones a la producción artística, por ejemplo, seremos testigos de la posibilidad de «producir una obra musical sin saber tocar una sola nota de música» (Bourriaud, 2007, pp. 44-45) o, como relata Caiozzama —autor de algunas de las obras más emblemáticas de la zona cero— en el conversatorio *La ciudad, género y espacio público: arte y política* (2020), crear un dibujo sin tener talento para dibujar. Es exactamente esto lo que sucede con la técnica del *paste up* y que posibilita también que quienes intervienen en la obra no tengan que ser necesariamente otros artistas.

Acerca de la calle como espacio de exposición de las obras, podemos señalar que es bastante evidente que existe una ruptura respecto del espacio museo. Sin embargo, como señala Bourriaud —y antes también lo había señalado Douglas Crimp en su lectura de Malraux— ya no existe una necesidad de señalar que ese espacio es malo, sino que más bien se reconoce que es simplemente otro espacio para mostrar arte. El momento y espacio de la exposición de la obra de arte se vuelve un lugar de producción, sobre todo si entendemos que la colaboración es el eje principal de las obras de arte insertas en la postproducción.

La obra de Ciruolo, y tal como se observa en la imagen, adquirió varias características que la versión original no contenía. Además, de la frase de Mistral «Menos cóndor y más huemul», podemos mencionar el hecho de que fue una de las obras enmarcadas por el grupo de Museo de la Dignidad que buscaba preservar algunas de las obras más emblemáticas para que estas no se perdieran. Juan Pablo Prado y Sebastián Ulloa decidieron enmarcar muchas obras creadas durante el estallido social directamente en la calle y en la pared en la que se encontraban, las

obras elegidas tenían que relacionarse con el concepto de «dignidad» por ser este uno de los emblemas de las movilizaciones. Este museo se propone como arte a cielo abierto, que puede ser apreciado por cualquier persona que pase por la calle sin necesidad de ir a un espacio cerrado como el concepto de museo tradicional. En esta ocasión el museo va hacia las personas y ocupa el espacio de la calle. Esto es también un manifiesto porque implica una reapropiación del espacio y una propuesta de nueva disposición espacial. Volcar el museo a la calle y enmarcar las obras directamente en la pared implica una consciencia artística y un proceso de selección de las obras que recibirán ese tratamiento especial. El enmarcado en la calle destaca ciertas obras por sobre otras, y esto coincide con lo señalado por Bourriaud acerca de que el arte hecho de mezclas produce su propio sistema de marcos, es decir, encuentra su propia versión de curadores e ingresa a un sistema del arte alternativo, un sistema del arte que es eminentemente contestatario y contrahegemónico respecto del propio arte oficial y, en este caso, del concepto de nación y del sistema económico que hemos instalado en Chile, incluso en el medio artístico.

Finalmente, la última intervención que experimentó la obra de Ciruolo es el hecho de haber sido removida de su ubicación original para protegerla de la pintura que buscaba borrar todas las expresiones artísticas que se habían ubicado en el entorno del GAM realizadas a finales de febrero de 2020, gesto que fue una de las respuestas que dio la oficialidad a los movimientos insurgentes dentro de los cuales aparentemente se incluyó a los artistas. El querer borrar las representaciones en el entorno del edificio expresa un evidente deseo de censura y de destruir, simbólicamente, las ideologías ahí expresadas. El borroneo busca ser una mordaza para silenciar los discursos indeseados; sin embargo, los artistas no tardaron en reaccionar y salir en masa a reinstalar las obras borradas, evento factible gracias a la técnica del *paste up* y la posibilidad de imprimir en serie la obra.



6-7. N. Toledo. Paredes intervenidas del GAM. (2020)



8. N. Toledo (2020). Paredes intervenidas del GAM.



9. Muros del GAM pintados (2020). En el sitio web del GAM apareció un comunicado que señalaba que no habían sido consultados sobre esta acción y que no la aprobaban.

Para terminar, la imagen de Mistral maternal que recoge el mural de 1971 alude a una idea que está instalada en una suerte de inconsciente colectivo nacional que proviene de distintos lugares. Por una parte, y como se revisó en este artículo, de los propios dichos de la autora, como también de imágenes que se extraen desde las voces líricas a lo largo de toda su poesía. Por otra parte, la idea de Mistral maternal también fue sobredifundida durante el periodo de dictadura chilena (1973-1990), como reconoce Soledad Falabella a *El dinamo*: «La Junta Militar se quedó con la Quimantú y la nombró como Gabriela Mistral. Desde ahí se quería imponer una imagen de ella que estaba lejos de mostrarla como era de verdad, como una persona profundamente

contraria al autoritarismo, a los milicos» (Dote, 2019). Es decir, la figura de Mistral —que había sido homenajeada durante el gobierno de Allende con la inauguración del mural acá abordado y también con la creación del centro cultural que llevaba su nombre— fue manipulada y apropiada por los militares para transmitir su mensaje. Antes de esto, observamos en el homenaje de 1971 una intención evidente de representar a una Mistral concordante con su biografía; sin embargo, en el periodo de dictadura se intenta instalar otro discurso sobre su imagen, y este gesto político no respeta la biografía de Mistral ni su deseo de mantenerse lejos de la política y la violencia.

Es interesante que la dictadura cree una imagen de Mistral con ciertos valores atribuidos, pero sin representarla físicamente en ninguna obra de carácter masivo sino hasta 1981, con la circulación del billete que llevó su rostro de perfil (y lo significativo que sea que su imagen masiva para la dictadura sea dinero impreso). Lo que observamos en la nueva representación de Mistral que hace Ciralo es una reapropiación de esta imagen para reterritorializar la figura pública de Mistral y reestablecer los nexos que esta tenía con el pueblo. Los imaginarios que han recaído sobre las representaciones de Mistral que se han hecho a lo largo de nuestra historia son variados, pero hasta hace poco no existía un cuestionamiento del imaginario maternal. Ciralo establece una ruptura con ese imaginario, sin negarlo, sino que más bien estableciendo un relato paralelo. Para muchos teóricos, entre ellos Bourriaud, la obra de arte después de la modernidad tiene una serie de características: reinterpreta relatos anteriores, proponiendo así una red de elementos interconectados; es un agente activo y no solo un receptáculo de la visión del artista; contradice la idea de cultura pasiva y se entiende en símil con un deporte colectivo mediante la colaboración permanente. Estas características que el autor ve en las obras de arte posmoderno difuminan las fronteras entre consumo y producción. Siguiendo a Duchamp y a Michel de Certeau, coincide con la idea de que el consumo no es pasivo ya que «servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo» (Bourriaud, 2007, p. 22). Es decir, es posible tomar un objeto y utilizarlo como se desee, reinterpretando su uso, tal como sucede con el rostro representado en el billete que alguna vez fue utilitario, que ahora el artista toma y usa en su obra para expresar una cita a un periodo y a la apropiación de una figura nacional. El consumo, de este modo, también se ejerce sobre los objetos instalados en la cultura y en la reinterpretación que hacemos de ellos, en este caso, con la creación de una nueva imagen de Gabriela Mistral

que se construye desde una relectura de la reproducción de 1971. «Los artistas postproductores son los obreros calificados de esa reapropiación cultural [...] la apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción» (Bourriaud, 2007, pp. 23-24), el apropiacionismo se convierte, como ya habían reconocido varios teóricos de la posmodernidad entre los que destaca Crimp y su lectura sobre la fotografía, en una forma de resistencia y denuncia en tanto propone contraimágenes para crear una contracultura.

En este sentido, la apropiación se ejerce sobre muy diversos objetos, incluso espacios como el cerro Santa Lucía o el GAM. Particularmente relevante resulta el cambio de foco que ha tenido este último espacio, pues con distintos sistemas políticos ha adquirido distintas funciones y nombres que personifican los valores que los propios gobernantes se atribuyen a sí mismos y a sus modos de gobernar: «La supremacía de las culturas de la apropiación y del reprocesamiento de las formas introducen una moral: las obras pertenecen a todo el mundo, parafraseando a Philippe Thomas» (Bourriaud, 2007, p. 39). ¿Es esta la moral que subyace a la instalación de la obra de Daza y Ciralo? Parece evidente que no encontramos la misma moral en ambas obras. La representación de Daza busca ser educativa y acercar el arte a las personas de una manera más o menos fiel a la figura biográfica detrás de Gabriela Mistral; por su parte, Ciralo busca que su obra entregue un mensaje político y esto lo hace mediante la apropiación evidente de símbolos que instala sobre la reapropiación que ha hecho de la misma figura de Mistral. El mismo artista señala para *El Mostrador* que «el arte gráfico es comunicación, es un grito de guerra y es una vía hermosa y armónica para manifestarse» (Fajardo, 2019), es decir, no solo para representar. El lugar del arte, entendido así, coincide con la visión que Bourriaud rescata de Mike Kelley, quien utiliza las formas como herramienta cognitiva, para él «El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el porqué de esa construcción» (Bourriaud citando a Kelley, 2007, p. 48). ¿Cuál es, entonces, la realidad propuesta por las obras acá revisadas y cómo y por qué estas concepciones se construyen? Si la obra de 1971 respeta la lectura mimética de la figura de Mistral, la obra de 2019 instala una imagen que rompe algunos aspectos de esa mimesis con la finalidad de actualizar la figura de la escritora; instala, por decirlo de otro modo, una nueva mimesis que esta vez surge desde un espacio de subjetividad, no desde discursos totalitaristas.

¿Por qué existe un interés actual de rescatar esta figura y no solo de instalar nuevos íconos? Magda Sepúlveda, investigadora experta en la obra de Gabriela Mistral, señala que «El modo en que Gabriela Mistral llevó su vida personal, la transforma en un icono de la transgresión» (Sánchez, 2020), es una figura que no encajaba dentro de lo esperado, reconocía esa incomodidad y seguía adelante. Según Sepúlveda, Mistral denunció el clasismo, reconoció una América indígena, el trabajo de las mujeres pobres que crían a sus hijos y, además, llevó una vida no heterosexual. Todos estos temas son todavía actuales y representan a sectores que no han sido representados ni han tenido poder y que, además, fueron particularmente destacados en las protestas generadas desde el 18 de octubre. Entonces, la realidad que se desea proponer al reinstalar a Mistral y revestirla de elementos culturales de nuestra época es la propuesta de, en primer lugar, reivindicar su figura icónica muchas veces vilipendiada y apropiada por sectores políticos a los que ella nunca perteneció y, en segundo lugar, movilizar dicha reivindicación personificando simbólicamente en ella todos los tópicos defendidos durante las movilizaciones de 2019. Es decir, la representación de Mistral hecha en este contexto se ocupa de lo real, de lo que existió en la biografía de Mistral y de lo que ha sucedido con la apropiación de su imagen, pero, al mismo tiempo, transforma la realidad cuando actualiza su figura y construye a la Mistral del siglo XXI.

La historia, descrita por Bourriaud, habla de aquello que pasó; el arte, por su parte, se construye de «relatos que proponen posibilidades alternativas para pensar el mundo actual» (Bourriaud, 2007, p. 70). Lo que hemos abordado en este artículo, particularmente a partir de la obra de Ciruolo, nos entrega un correlato de los hechos históricos que vivimos después del 18 de octubre de 2019, pero además de esto, el arte nos entrega posibilidades nuevas de comprender el fenómeno del que fuimos testigos y protagonistas. Las obras de arte, entendidas así, son una fuente de visiones, no de conclusiones y su análisis nos permite observar y revisar los proyectos políticos que puedan proponerse, por ejemplo, al reinstalar la imagen de Mistral y, al mismo tiempo, recrearla mediante su actualización pensando en cómo podría ser. Para Bourriaud «el arte representa un contrapoder. No porque la tarea de los artistas consista en denunciar, militar o reivindicar, sino porque todo arte está comprometido, cualesquiera sean su naturaleza y sus fines» (Bourriaud, 2007, p. 122). Entonces, comprenderemos el arte del estallido como una ventana para observar y analizar cómo aparecen las representaciones del contrapoder. En este

artículo nos hemos detenido específicamente en la representación que este contrapoder ha hecho de la figura de Gabriela Mistral, quien, a su vez, encarnó también el contrapoder al ser mujer y escritora, y desde ese lugar, ser defensora de la niñez y los pueblos indígenas, así como criticar fuertemente el clasismo y los partidos políticos, tópicos poco relevantes y políticamente incorrectos para la época.

Creemos que esta nueva figura de Mistral busca romper con los preceptos y valores de la sociedad chilena y su imaginario de nación oficial promovido hasta antes del 18 de octubre. Ciraolo toma una figura conocida por todos como Gabriela Mistral y desplaza el foco respecto de la información que todos hemos aprendido sobre ella: su carácter maternal y protector respecto de los niños. El artista levanta una nueva carga simbólica sobre la figura pública de Mistral y de ella se hacen partícipes quienes salen a la calle y la validan colectivamente, interviniéndola y completándola sin fin. Para Bourriaud el arte representa «contraimágenes», y es eso a lo que asistimos cuando observamos esta nueva representación de Mistral, observamos cómo los «artistas reactivan las formas habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los copyrights» (Bourriaud, 2007, p. 122), es decir, utilizando todo el arsenal cultural que han acumulado para crear discursos que buscan crear una contravisualidad que afirme que los ciudadanos pueden crear mapas visuales de la sociedad y demostrar que todos tenemos derecho a mirar y, por ende, a representar y ser representados. Mirzoeff reflexiona sobre el concepto de democracia de Rancière y la idea de que esta es un espacio para la gente que no tiene parte y se pregunta: «¿Podemos encontrar un lugar para los que no tienen parte?» (Dussel, 2009, p. 75). Creemos que el gesto estético detrás de la creación de la representación de Mistral de Ciraolo está justamente en esa búsqueda, en establecer mediante el arte ese lugar para los que no tienen parte, algo que fue, por cierto, la búsqueda detrás de todas las movilizaciones originadas el 18 de octubre de 2019 en Chile.

### Bibliografía

- Banco Central de Chile (2021). *Billete de \$5.000*. Recuperado de: <https://www.billetesymonedas.cl/Billetes/FamiliaBilletesAnteriores>
- Becerra, A. (2019). *Museo de la Dignidad: el proyecto que busca conservar las obras que dejó la movilización*. Diario Universidad de Chile. Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2019/12/15/museo-de-la-dignidad-el-proyecto-que-busca-conservar-las-obras-que-dejo-la-movilizacion/>
- Becerra, Abril. (6 de abril, 2021). *La historia detrás del decreto que secuestró la obra de Gabriela Mistral*. Diario Universidad de Chile. Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2021/04/06/la-historia-detras-del-decreto-que-secuestro-la-obra-de-gabriela-mistral/>
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Consejo de monumentos nacional de Chile (2021). *Cerro Santa Lucía de Santiago*. Recuperado de: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/cerro-santa-lucia-santiago>
- Crimp, Douglas (1998). «Sobre las ruinas del museo». *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Dote, Sebastián. (2019). *Qué tenía Gabriela Mistral del mural que la representó en la crisis*. El dínamo. Recuperado de: <https://www.eldinamo.cl/actualidad/2019/11/26/que-tenia-gabriela-mistral-del-mural-que-la-represento-en-la-crisis/>
- Dussel, Inés. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea y pedagogía para este tiempo. *Propuesta educativa*. (31) 69-79.
- Facultad de Arquitectura U. de Chile. (21 de enero, 2020). *La ciudad, género y espacio público: arte y política* [conversatorio]. Santiago, Chile.
- Fajardo, Marco. (2019). *Fab Ciraolo, ilustrador de la crisis social: Hoy es el momento de mirar más a la gente que nos rodea*. El Mostrador. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/11/26/fab-ciraolo-ilustrador-de-la-crisis-social-hoy-es-el-momento-de-mirar-mas-a-la-gente-que-nos-rodea/>
- GAM (2021). *Edificio GAM. Historia*. Recuperado de: <https://www.gam.cl/conocenos/edificioogam/historia>

- González, Jorge. (1986). [El baile de los que sobran]. En *Pateando piedras*. EMI.
- González, Jorge. (1988). [We are sudamerican rockers]. En *La cultura de la basura* (edición latinoamericana). EMI.
- Mirzoeff, Nicholas. (2016). El derecho a mirar. *Revista científica de información y comunicación*. (13) 29-65.
- Mistral, Gabriela. (1925). «Menos cóndor y más huemul». Recuperado de:  
<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/condorhuemul.html>
- Quezada, Jaime. (comp.). (1995). *Gabriela Mistral. Escritos políticos*. Chile: Fondo de cultura económica.
- Sánchez, Camila. (14 de enero, 2020). *La nueva «vida pop» de Gabriela Mistral*. Mujer dínamo. Recuperado de: <https://mujer.eldinamo.cl/sociedad/2020/01/14/la-nueva-vida-pop-de-gabriela-mistral/>
- Torres, D. (2019). *Museo de la Dignidad, la galería de arte a cielo abierto que está en plena Alameda*. La tercera. Recuperado de: <https://finde.latercera.com/cultura-pop/museo-de-la-dignidad-santiago/>
- Tudela, C. (18 de octubre, 2020). *Cuando la bandera se tiñó de negro: historia de un símbolo de resistencia*. La voz de los que sobran. Recuperado de: <https://lavozdelosquesobran.cl/cuando-la-bandera-se-tino-de-negro-historia-de-un-simbolo-de-resistencia/>
- Vargas, L. (comp.). (1999). *Gabriela Mistral. Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. Tomo II. Santiago: Editorial Sudamericana.
- (1945). La Mistral se viste a la moda. *Revista Vea*. Recuperado de:  
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-148786.html>
- Wolf, N. (2002). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Nueva York: Harper Perennial.

### Iconografía

1. Recuperado de: <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/09/05/arte-y-ciudad-el-homenaje-de-la-ciudad-de-santiago-a-gabriela-mistral/>
2. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/11/26/fab-ciraolo-ilustrador-de-la-crisis-social-hoy-es-el-momento-de-mirar-mas-a-la-gente-que-nos-rodea/>
3. Recuperado de <https://www.billetesymonedas.cl/Billetes/BilleteAnterior/5000>
4. Recuperado de <https://www.billetesymonedas.cl/Billetes/BilleteAnterior/5000>
5. Fotografía, archivo personal de la autora.
6. Fotografía, archivo personal de la autora.
7. Fotografía, archivo personal de la autora.
8. Fotografía, archivo personal de la autora.
9. Recuperada de <https://www.gam.cl/noticias/declaracion-borrado-fachada-gam/>