

La jarra y su vacío: Poema de Chile de Gabriela Mistral

Autora:	María Cecilia Graña*
Filiación institucional:	Universidad de Verona
Correo electrónico:	cecilia.grana@icloud.com

Historia del artículo

Recibido: 20 de junio de 2022 | Aprobado: 29 de noviembre de 2022

Resumen

Gracias a la hipótesis de Doris Dana, hoy leemos *Poema de Chile* (1967), texto inconcluso que, en 2020, se vio ampliado con poesías de varias fuentes publicadas en el volumen III de la *Obra reunida* de Mistral. Siguiendo a Badiou y Montalbetti, la intención de este trabajo es entender qué es lo que “piensa” el poema. La condición de la hablante *in between*, su diálogo con el indiecito y su contar y cantar van determinando el carácter híbrido del texto y dejan entrever la intención autoral de escribir un poema extenso. La melancolía y el ver de lejos a Chile hacen que en esta obra, como en otras de *Tala*, el país sea un referente inapropiable, aunque sus “cosas” son la greda con la que Mistral va modelando a lo largo de su vida una jarra, un cuenco cuya oquedad llena de imágenes y esas son, según Lezama Lima, la única realidad que poseemos.

Palabras claves

Gabriela Mistral, poema extenso, Chile, exilio.

* María Cecilia Graña es profesora por la Escuela Normal Víctor Mercante en Villa María, Argentina, y magíster en Artes y doctora por la Universidad de Harvard en Boston, Estados Unidos. En la actualidad, es profesora asociada (senior) del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Verona, Italia. Sus temas de investigación son la ciudad, la diáspora, la frontera, el género fantástico y el diarístico, y la forma del poema extenso.

The Jug and its Emptiness: Gabriela Mistral's *Poema de Chile*

Abstract

Thanks to Doris Dana's hypothesis, we can currently read *Poema de Chile* (1967), an unfinished text, which in 2020 was expanded with other poetic sources published in volume 3 of Mistral's *Obra reunida*. Following Badiou & Montalbetti, this article attempts to understand what the poem "thinks." The importance of the speaker in between, her dialogue with the little Indian American and her narrating and singing determine the text's hybrid character and offer a glimpse at the author's intention to write an extensive poem. As in other poems in *Tala*, in this text melancholy and seeing Chile from afar make the country a referent impossible to grasp, although its "things" are the clay with which throughout her life Mistral molds a jug, a bowl whose emptiness she fills with images and which are, according to Lezama Lima, the only reality we possess.

Keywords

Gabriela Mistral, long poem, Chile, exile.

A jarra e seu vazio: *Poema de Chile* de Gabriela Mistral

Resumo

Graças à hipótese de Doris Dana, hoje lemos *Poema de Chile* (1967), texto inconcluso que, em 2020, se viu ampliado com poesias de várias fontes publicadas no volume III da *Obra reunida* de Mistral. Seguindo a Badiou e Montalbetti, a intenção deste trabalho é entender que é o que "pensa" o poema. A condição da falante *in between*, seu diálogo com o indiozinho e seu contar e cantar vão determinando o carácter híbrido do texto e deixam entrever a intenção autoral de escrever um poema extenso. A melancolia e o ver de longe a Chile fazem que nesta obra, como em outras de *Tala*, o país seja um referente inapropriável, ainda que suas "coisas" são a argila com a que Mistral vai modelando ao longo de sua vida uma jarra, um espaço cujo vazio preenchido de imagens e que são, segundo Lezama Lima, a única realidade que possuímos.

Palavras-chave

Gabriela Mistral, poema extenso, Chile, exílio.

1. UN POEMA CONJETURAL

La crítica se ha detenido sobre *Poema de Chile* con reticencias, por los problemas de edición que presenta este texto complejo, con fragmentos reescritos muchas veces, e inacabado. De hecho, cuando el legado de la obra mistraliana llega finalmente a Chile en 2007, casi 40 años después del volumen preparado por Doris Dana en 1967 para Pomaire, resulta evidente que no es definitivo. A Chile llegaron dos manuscritos y tres nuevas versiones —o sea, cinco versiones distintas del poema—¹. No hay posibilidad, según parece, de definir el arquetipo y ni siquiera ayudan las cintas grabadas en las que Mistral y Dana hablan de los índices posibles. Por lo tanto, la edición de 1967, hoy, solo puede ser considerada un gran esfuerzo, pero asimismo una conjetura de la albacea de Mistral.

Cuando se pudo acceder a aquellos documentos, comenzaron los primeros trabajos críticos que tuvieron en cuenta la complejidad de los materiales de *Poema de Chile*. Algo que ya había anticipado Dana cuando declaró en “Al lector”: “Así nos encontramos con un conjunto suelto, al cual tuvimos que crearle una coherencia de estructura. Solo sabíamos que el poema titulado ‘Hallazgo’ iniciaría el libro, y que el titulado ‘Despedida’ sería su final”².

Pero, afortunadamente, en estos dos últimos años, la Biblioteca Nacional —con su director Pedro Pablo Zegers—, comenzó a publicar el corpus mistraliano bajo el título de *Obra reunida*. Esta labor gigantesca, realizada por especialistas de la obra de Mistral, ha contribuido a fijar lo que antes era un magma, con el objetivo de difundirlo³.

En 2020, salió el tercer volumen (al que siguieron cinco más), que incluye dos textos poéticos póstumos: “Poema de Chile” y “Lagar II”. De modo que se pudiera acceder a *Poema de Chile* con una visión amplia, el editor Jaime Quezada agregó tres anexos, además de la copia fotográfica de algunos manuscritos y dactiloscritos. En el Anexo I se entiende que se han tenido en cuenta las poesías no existentes en la edición de 1967, pero presentes en las *Poesías completas* de Aguilar de 1958, en versiones diversas de las que aparecen en la edición de Pomaire —como “Bío-Bío” y “Lago Llanquihue”—.

¹ Materiales de los que se ocuparon, revisando los rollos de microfilm en la Biblioteca Nacional de Chile, Soledad Falabella y Bernardita Domange; véase “*Poema de Chile*, sus manuscritos y la valoración del legado de Gabriela Mistral”, *Estudios Filológicos* 46 (2010): 43-57. Ana M. Cúneo había encontrado en el rollo 17 el título *Poema de Chile. Para leer a Gabriela Mistral* (Santiago: Cuarto Propio, 1998), 72-73. Con la llegada del legado, se vio que el archivador 3 correspondía a la versión de Pomaire de 1967.

² Doris Dana, “Al lector”, en Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, en *Obra reunida. Tomo III. Poesía*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz (Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020), 32.

³ Ciertas elecciones e intervenciones en los textos hubiesen podido ser explicadas con mayor profundidad, pero se aclara que la labor no tiene prioritariamente intenciones académicas.

Se agregan, además, algunos textos en prosa de Mistral vinculados con las poesías. En el Anexo II entran poesías y prosas de diverso origen⁴. Desgraciadamente, no se indica la procedencia de “Encuentro con el ciervo”, el que, según nota del editor, en otras versiones fue titulado equivocadamente “Tacna”⁵. Pero en *Poema de Chile*⁶, una poesía del mismo título usa para el huemul el epíteto “gracia tacneña”, lo cual deja suponer una redacción previa al tratado de 1929, que separó Tacna de Arica. El Anexo III recoge del legado Mistral la serie de poesías que duplican, variándolas, algunas de *Poema de Chile*.

El año 2007 fue fundamental para que la crítica iluminase con mayor rigor las diversas dimensiones y facetas de un material poético que Mistral no quiso terminar por la pugna que, a la vez, la ligaba con y la alejaba de su propia tierra y parte de su propia gente⁷. Y su inconclusión se explica porque Mistral “habitaba” ese espacio de palabras, ese Chile elegido, que era la suma de algunas partes; suma que, para ella, en su imaginario y en su psique, se convirtió en un “todo” en el que escondía una laceración y una ausencia.

¿Cómo trabajar un texto conjetural? Aceptando esa condición. Parto de la edición de Dana, tratando de ver las grandes líneas que la constituyen. Me baso en otros textos y en las declaraciones de Mistral para acercarme —a partir de lo ya dicho y de lo que pienso que todavía puede llegarse a decir— a un poema que es un largo respiro, pero también un magma poético: lava que se desliza y continúa en movimiento.

Poema de Chile se va configurando a través de años de escritura, pues este conjunto, que a lo largo del tiempo recibe nombres diversos, Mistral lo inicia en las primeras décadas del siglo XX, como se deduce de lo que cuenta Laura Rodig⁸. Y si, al principio, el proceso creador del poema estuvo impulsado por una fuerte intención didáctica, cuando la autora se encontraba en la zona magallánica, más tarde, ya lejos de Chile, es un querer mostrar un país inédito a “gente extraña”, como lo había hecho Alfonso Reyes con México⁹.

⁴ Donación Atkinson, Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional, revista *Almácigo* (2008) y la edición de La Pollera (2015) de *Poema de Chile*.

⁵ *Obra reunida III*, 269. Posiblemente, esta poesía es la que Falabella indicó como “Tacna” y, sucesivamente, “Arica”. Soledad Falabella, “¿Qué será de Chile en el cielo? Propuesta de lectura para *Poema de Chile* de Gabriela Mistral”, *Mapocho* 39 (1996): nota 8.

⁶ *Obra reunida III*, 50.

⁷ El origen de ese conflicto todavía se advierte en una carta a Ladrón de Guevara: “(...) la ciudad donde fui echada de la escuela y apedreada en su plaza por (...) unas diez condiscípulas (...)”. Véase Gabriela Mistral, *Recados contando a Chile* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1957), 266. La evolución del mismo conflicto se refleja en las palabras del fantasma respecto de las santiaguinas en *Poema de Chile*, en *Obra reunida III*, 96.

⁸ En 1919, Laura Rodig le regaló a Mistral 40 libretas que enseguida fueron tituladas “Los ríos de Chile” o “Las mariposas”, etc. Véase “Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)”, *Anales de la Universidad de Chile* 106, serie 4 (abril-junio, 1957): 285-286.

⁹ Véase en “Contar” (1929) la intención de seguir en la huella trazada por Alfonso Reyes. *Obra reunida V*, 282.

Esta intención se vuelve fundamento estructural en *Poema de Chile*, al crearse un interlocutor indígena para la hablante poética al que esta “enseña” lo que constituye su tierra.

Lo más relevante en esa enseñanza será describir la cordillera de los Andes —de la que Mistral se ocupó varias veces, sea en prosa o en verso—, porque allí está la “verdadera matriz chilena”¹⁰. Pero, en su largo poema, la autora se interesa no solo por la orografía de Chile, sino también por el mar, los vientos, la niebla, algunas ciudades, por su flora, su fauna, sus minerales, por sectores sociales (representados a través de flores señoriales y plantas rústicas), por campesinos, artesanos y por las razas indígenas (diaguitas, araucanos, puelches); se mencionan algunos mitos (el dios Pillán, el Cuero, el Calleuche) y poco y nada de la historia, salvo en una poesía (“Chillán”) —aunque en el Anexo II hay dos textos poéticos con héroes y hazañas de Chile¹¹—.

Pero el “proyecto” de un gran poema no nace tempranamente: lo estimula, hacia finales de la década del treinta, el avance de la corriente regionalista en América Latina. Según Grinor Rojo, la idea del conjunto pudo haber surgido luego de que Mistral visita Chile en 1938¹², cuando escribe “Volcán de Osorno”, “Salto del Laja” (hay dos versiones más de ambos en Anexo I¹³) y “Lago de Llanquihue”, luego publicados, junto con “Cuatro tiempos del huenmul”, en la revista *Sur* de ese mismo año.

Dana incluyó, en cambio, “Selva austral” y “Bío-Bío” (véanse dos versiones más en Anexo I), este último, junto con los mencionados en el párrafo anterior, ya publicado en *Poesías completas* de Aguilar, de 1958, cuidado por M. Bates y con la participación de la autora, dentro de las dos nuevas secciones de *Tala*: “Tierra de Chile” y “Trozos del poema de Chile”.

La persistente voluntad de escribir este vasto poema hizo que Mistral intensificara sus asiduos estudios de la geografía, la flora y fauna de Chile hacia 1952, en Rapallo¹⁴, cuando se testimonia la estructura espacial y comprensiva del todo:

“Ocupaba un cuaderno de gran tamaño y allí había esbozado, por partes, fragmentos que dividía en zonas, provincias,

¹⁰ *Obra reunida* VI, 107. El motivo, reiterado en la obra de Mistral [véase Grinor Rojo, *Dirán que está en la gloria...* (Mistral) (Santiago: FCE, 1997), 261], se convierte en símbolo absoluto de los pueblos americanos (“Arca tendida de la alianza”) en *Tala*, *Obra reunida* I, 390.

¹¹ *Obra reunida* III, 296, 316.

¹² Rojo, *Dirán*, 264-265.

¹³ *Obra reunida* III.

¹⁴ Jaime Concha, *Gabriela Mistral* (Santiago: Editorial Alberto Hurtado, 2015), edición Kindle. Pos. 1657.

ciudades, pueblos, villorrios (...). Según el ánimo con que estuviera elegía la parte en la cual trabajaría.

En la página izquierda tenía enfiladas palabras castizas, chilenismos, modernismos, neologismos y cuando empezaba a versificar los cogía (...). ‘¡Así no detengo mi pensamiento!’, decía”¹⁵.

Mistral va, pues, escribiendo esta suerte de autobiografía poética, cuyo fluir escriturario solo se detiene al estar acabada su vida. Y todo este material desigual —en cuanto algunos textos parecen terminados y otros no, como lo declara la misma Dana en “Al lector”, y del cual es imposible organizar un desarrollo cronológico— indica una dirección espacial del norte al sur de Chile, pues los textos van por una ruta extensa, pero con una finitud.

La autora, impulsada por la melancolía que nace de su ausencia del país, está “trascordada”, ha perdido la dirección cierta de su corazón¹⁶, sentimiento que se intensifica cuando el mundo se halla en guerra¹⁷. Como de lo único que no renegaba del romanticismo era de la nostalgia, intentó cumplir una suerte de anábasis. *Poema de Chile* es un viaje escriturario de regreso a Montegrande, al valle del Elqui (dos lugares con los que la autora convivió siempre), a la cordillera, pero también al mar porque, para ella¹⁸, como para los griegos, el mar era “un fragmento legible de la patria”¹⁹.

La suya no es una “epopeya”, como la quiso Saint-John Perse, no parece haber un propósito “épico” en Mistral; su intención es crear una cartografía literaria que acabe por convertirse en la realidad, es su Chile y, probablemente, para evitar que se degrade en girones, como el mapa de “La muralla y los libros”, no termina de escribirla nunca. Así, todo el poema —cuya idea como mapa Mistral había cultivado²⁰— “queda flotando (...) no en algo irreal sino en simulacro, es decir, no pudiendo trocarse por lo real, pero dándose a cambio de sí mismo dentro de un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe”²¹.

¹⁵ Matilde Ladrón de Guevara, *Gabriela Mistral rebelde magnífica* (Santiago: Imprenta Central de Tallasco, 1957), 52-53.

¹⁶ “En varias ocasiones (...) he probado ese apetito que es vital y mortal a la vez, de ser segada en mis raíces o de ser arrastrada sin dolor, llevada sin regreso hacia una orilla que no sé nombrar y de la que no tengo idea”. *Obra reunida III*, 241.

¹⁷ Badiou definió todo poema como “una fina lámina”, “entre la huella que se borra y el sentimiento de un mundo acabado”. Alan Badiou, *El siglo* (Buenos Aires: Manantial, 2005), 43.

¹⁸ “Carlos Pellicer dice que nos ve como gente heroica a medio vértigo entre peñascos, oleaje, y es un justo ver”. Mistral, “Recado sobre el mar y sobre un contador del mar”, en *Recados*, 144.

¹⁹ Badiou, *El siglo*, 111.

²⁰ “Haciendo yo una especie de mapa medieval de Chile, me represento las regiones según su estilo, personalizándolas en una bestia o un cultivo”. *Obra reunida VI*, 55.

²¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978), 13.

Al publicarlo, Doris Dana lo titula *Poemas de Chile* y, al usar el plural, pone el acento en las poesías más que en la serie o en la idea de conjunto²². En realidad, Mistral fue cambiando el título con el paso del tiempo y, en diversas ocasiones, lo definió como “poema largo”. Cuando viaja a Chile en 1954, en uno de los tantos homenajes que recibe dice: “(...) me será muy grato conversar con su gente y recoger el material que me falta sobre la flora chilena en un largo poema sobre Chile”²³. Y, a las poesías que lo constituyen, las llamó “estrofas”: “Estoy escribiendo un poema largo sobre Chile, que se llama *Viaje imaginario*. Va en 70 estrofas”²⁴.

Resulta evidente que la serie de poesías que tienen por objeto a Chile constituye una “obra en marcha”, como lo fue *Paterson* de William Carlos Williams (un poema de gestación dilatada, escrito entre 1946 y 1958 y publicado en cinco volúmenes). Esa trayectoria fue, asimismo, localizando un país en el que, luego de haberse ausentado de él, Mistral no volvió a residir, salvo por sus tres visitas después de 1922. Williams quiso representar particularmente al hombre moderno de la urbe, mientras que Mistral fue en busca de un pasado algo arcaico, vinculado con la naturaleza y poco con las ciudades.

Hay que considerar de qué modo el Chile didascálico de los textos en prosa, para un público nacional o extranjero, entra a metamorfosearse en un designio interior de Mistral que tiende a abandonar el discurrir lógico y deja entrever otro tipo de pensamiento²⁵.

2. LAS “COSAS” DE CHILE

A mi modo de ver, es en *Tala* donde ese designio adquiere una forma más concreta. Por ejemplo, en “Cosas”²⁶, el yo poético busca lo que nunca tuvo y ya no tiene: algo impalpable, inasible, un catálogo sensorial de lo que vio, tocó, saboreó, olió, oyó y que ahora recupera, pero como en un sueño. La serie de motivos tiene que ver con el yo y con Chile (el agua “en el huerto que era mi huerto”²⁷; un verso que, a los siete años, le dijo una mujer que hacía el pan; el olor de los almendros; el río Elqui; la cordillera; el archipiélago austral).

²² En el mismo año salió una edición popular con el título en singular. Rojo, *Dirán*, 285, nota 10.

²³ Jaime Quezada, “Mistral a través de su vida”, en Gabriela Mistral, *Poesía y prosa* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993), 477.

²⁴ Citada en Jaime Quezada, “Prólogo”, en *Poema de Chile. Obra reunida III*, 23.

²⁵ Mario Montalbetti, *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou* (Barcelona: Kriller 71, 2020).

²⁶ *Obra reunida I*, 419.

²⁷ *Obra reunida I*, 419.

Pero todas estas “cosas” están en un umbral: una herida provocada por el destierro; un vacío en el que los nombres se olvidan (“le busco un nombre y no lo acierto”²⁸) o se borran; un mundo en el que todo ha quedado sin nombre y que parece el destino final del sujeto poético en otra poesía de Tala, “País de la ausencia” (“Y en país sin nombre/ me voy a morir”²⁹), si bien en ese lugar hay un sustantivo que nunca se pierde, “Elqui”.

Al final de ese recorrido (“veo al remate del Pacífico/ amoratado mi archipiélago”³⁰) que, asimismo, remata su sueño, el yo se encuentra frente a lo indecible: “Es tronco muerto o es mi padre/el vago dorso ceniciento./ Yo no pregunto, no lo turbo./ Me tiendo junto, callo y duermo”³¹. La búsqueda, pues, encuentra al final de su camino la alta figura del padre —maestro, músico, cantor, poeta— que abandonó la familia cuando Gabriela era una niña y que, de golpe, aquí se presenta en un estatuto entre vegetal y humano.

En esa busca poética, vemos una coda (canto 9) que extiende geográficamente el paisaje hasta llegar a América del Norte (México), haciendo que lo indecible se desvanezca desplazado por el albedrío del deseo, porque la piedra amada puede estar en Oaxaca o Guatemala, pero siempre en América Latina, donde “es mi sepulcro lo que veo...”³². De este modo, el americanismo en “Cosas” se vuelve ancla de salvación frente al desarraigo, frente al hueco que se ha formado en ese “umbral” que todo lo devora.

En *Poema de Chile* aparece un nuevo modo de ser del sujeto poético y otro recurso para el mismo fin: la hablante muerta, pero no sepultada, puede volver por ese artilugio a lo que —en “Cosas” y “País de ausencia”— era propio y la había abandonado: “de lo que era mío/ y que se fue de mí”³³. O sea que, en pequeño, “Cosas” es una réplica de lo que querría haber sido, de ser concluido, el gran poema sobre el propio país. Y el recorrido de la poesía bien puede ser no solo la búsqueda de la concreta tierra madre, sino también de la inasible realidad de un padre con el que se comparte la errancia y el abandono de la madre (de la tierra madre).

Sin embargo, lo que más importa de “Cosas” es que la meta del yo es la de “me busco un verso que he perdido”³⁴. En última instancia, la búsqueda es la de un territorio, pero de palabras. En función de ello, uno se pregunta

²⁸ *Obra reunida I*, 420.

²⁹ *Obra reunida I*, 412.

³⁰ *Obra reunida I*, 421.

³¹ *Obra reunida I*, 421.

³² *Obra reunida I*, 422.

³³ *Obra reunida I*, 412.

³⁴ *Obra reunida I*, 420.

¿de qué modo *Poema de Chile* significa o deja de significar y qué camino indica con las palabras? “Cosas” le hace cumplir al lenguaje una trayectoria y el ir “bautizando” es la busca de sí y de una morada para vivir en eso que se nombra.

3. “LA QUE CAMINA”

Al escribir *Poema de Chile*, Mistral repite el gesto de “La que camina”³⁵: crea una figura que va por una geografía abrasada por el fuego del lenguaje poético, con una identidad incierta (“tanto quiso mudar que ya no es ella,/ tantos bosques y ríos se ha cruzado/ que al mar la llevan/ ya para perderla”³⁶), cumpliendo un recorrido del que poco sabe, repitiendo solo una palabra, como un mantra. Por eso, en la poesía de *Lagar* la voz del sujeto poético, “como ella vagabunda”, la ayuda, pues le va “sin descanso recitando/ la letanía de todos los nombres”³⁷. Y la que camina —“contada” por ese sujeto, equivalente al de la enunciación (“Yo que la cuento ignoro su camino”³⁸)— desarrolla una ruta que se va haciendo mientras se la escribe.

En *Poema de Chile* la escritora elige “trasmigrar”, como sujeto poético, a la condición de “ese vaho de fantasmas”³⁹ que la ha estado siguiendo durante toda su vida. Y el mismo paisaje, envuelto en esa bruma vívida (“La tierra de América y la gente mía (...), se me han vuelto un cortejo melancólico pero muy fiel”⁴⁰) acaba suplantando las realidades de los diversos presentes vividos empíricamente.

“Hallazgo”, el texto de apertura de *Poema de Chile*, alude al ambiguo estatuto de la hablante, que baja, certera “como la flecha”, a un punto específico: ese donde se conjugan “patria y madre”; un retorno a través de un salto, libre de cualquier imposición:

“Bajé por espacio y aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por la fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba

³⁵ *Obra reunida II*, 294.

³⁶ *Obra reunida II*, 295.

³⁷ *Obra reunida II*, 295.

³⁸ *Obra reunida II*, 295.

³⁹ *Obra reunida V*, 143.

⁴⁰ *Obra reunida V*, 143.

era el descender más recto
 y era mi gozo más vivo
 y mi adivinar más cierto,
 y arribo como la flecha
 este mi segundo cuerpo
 en el punto en que comienzan
 patria y madre que me dieron⁴¹.

En esta poesía⁴², la primera estrofa y la siguiente hablan de la “bajada” y, luego, la marcha por el espacio chileno de alguien que fue “tan otra” y que, ahora, distinta, teme ese recorrido y no logra encuadrarlo dentro de la razón (“O fue loca mi partida/ o es loco ahora el regreso”). Por ello, su caminar es un tantear el terreno, de hecho, el tacto es el primer sentido que ejercita (“pero ya los pies tocaron⁴³). Al fin, su tantear y “soñar” el país terminará por constituirse en lo que hoy llamamos “poema extenso”, el inspirar y exhalar “un nuevo y largo respiro⁴⁴”.

Se intenta redescubrir la propia tierra y el descenso recuerda otro, el de la “Noche oscura...” de San Juan. Allí, el corazón guiaba el alma con certeza; aquí es el propio “adivinar más cierto” el que empuja el yo, afantasmado —como la sombra de Tiresias en la Odisea—, en su bajada. Si en “Noche oscura...” el alma “sale” “en amores inflamada”, Mistral traduce esto con el “deseo” que nunca puede ser satisfecho, porque en el preciso momento en que es colmado, deja de existir. De allí la paradoja de unir la carencia a la ganancia: “descendiendo/ sin llamado y con llamada”, semejante a la de la autora empírica atraída y, al mismo tiempo, rechazada por la idea de volver a Chile —como Rojo ha explicado con mucha fineza—⁴⁵.

En “Cómo escribo⁴⁶”, Mistral dice que aun cuando no necesitase de mesa, pues siempre redactaba con una tablita sobre sus rodillas, le era indispensable estar en un espacio abierto o frente a una ventana desde la cual entrar en contacto o tener una visión de la naturaleza, como si con ella rememorara las imágenes y la singularidad de las experiencias vividas.

⁴¹ *Obra reunida III*, 35.

⁴² La conjetura que constituye todo el largo poema se presenta en muchas de sus poesías. Para “Hallazgo”, véase Falabella, “Que será”, 71.

⁴³ *Obra reunida III*, 35.

⁴⁴ *Obra reunida III*, 35.

⁴⁵ “En la unión de la pesadumbre del desarraigo con la imposibilidad de ponerle fin (...), afina la raíz última del dilema que la aqueja y todas las ambigüedades que esparció (...), a veces culpando el país, y en otras, admitiendo (...), que el problema estaba en ella y solo en ella (...)”. Rojo, *Dirán*, 317.

⁴⁶ *Obra reunida V*, 143.

La importancia del espacio se liga al lenguaje de toda su poesía, porque, aunque Mistral corrija y vuelva a corregir sus versos, hay un nudo imposible de desatar que nace del arisco laberinto de cerros donde nació⁴⁷ y que resuena en los criollismos, las expresiones idiomáticas y en una imaginería que rememora los olores, los rumores, los colores y los sabores.

También en “Espacio” de Juan Ramón Jiménez⁴⁸, su Moguer natal se une a la Florida que lo había inspirado: “Como en sueños yo soñaba que una cosa era otra simultáneamente”⁴⁹. Aquí, el fluir del carácter emotivo y una que otra indicación en la que el sujeto poético se identifica con el yo autobiográfico son similares al texto de Gabriela. Y lo mismo el alternar lo lírico con lo narrativo, aunque el “asunto” poco interesase a Juan Ramón. Sin embargo, la amplia zona abierta de la Florida se vuelve algo que va “más allá” de los territorios y sentidos a los que hace referencia, para adquirir una tensión metafísica: la búsqueda ve un yo histórico integrado a una conciencia universal. En el poema chileno parece darse, en cambio, el “descenso”, la caída de un yo total (pues, en la condición afantasmada, espacio y tiempo se disuelven) a la tierra madre, algo que simboliza lo concreto, lo que se quiere aferrar.

Sin embargo, a ese Chile que Mistral está creando por medio de una serie de operaciones con el lenguaje, le “sustrae materia semántica, pues convierte las palabras en objetos alejados de la cosa a la que se refiere, o bien inestables o equívocos”⁵⁰. Si en Jiménez esa sustracción era algo voluntario, en Mistral parece ser el resultado de un sentimiento ligado al exilio, aunque responde, en el fondo, a una concepción de lo poético, que se subordina a lo sagrado para autorizar lo verdadero.

4. “UN NUEVO Y LARGO RESPIRO”

En *Poema de Chile* se habla constantemente de dos formas expresivas, una es la del “contar” y otra la del “cantar”⁵¹. Ambas se conjugan, según Octavio Paz⁵², en una forma que imantó la imaginación de sor Juana y que se volvió paradigmática en los siglos XX y XXI: el poema extenso⁵³. Mistral no solo es consciente de

⁴⁷ *Obra reunida V*, 144.

⁴⁸ Dos primeros fragmentos de “Espacio” se publican en 1943 y 1944, y el tercero en 1954, dentro del poema completo.

⁴⁹ Juan Ramón Jiménez, *Espacio y tiempo* (Ourense: Linteo Poesía, 2012), 149.

⁵⁰ Montalbetti, *El pensamiento*, 58.

⁵¹ Para el diálogo, el contar y el cantar en Mistral, véase el volumen de Cúneo, *Para leer*.

⁵² Octavio Paz, “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *La otra voz: poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 75-88.

⁵³ Véase María Cecilia Graña, “Entre la piedra y el agua: la ‘genericidad’ de los poemas largos”, *Cuadernos Americanos XXV*, nro. 138 (octubre-diciembre, 2011): 65-97.

la conjunción del canto y el cuento en un gran poema (aunque no le interesen las imposiciones canónicas⁵⁴) sino que, además, establece una genealogía para ambos al vincular el contar con el padre y el cantar con la madre⁵⁵.

El entrelazamiento, a veces polifónico, del canto con el cuento transforma la serie de *Poema de Chile* en una unidad, pero en ella vemos la tensión entre una omnicompreensiva voluntad whitmaniana y ese deshacerse en los fragmentos del inacabamiento. La elección del romance como forma métrica predominante evidencia la ambición de contar algo sin límite alguno, lo cual se refuerza con un deseo enciclopédico y cartográfico.

El sentido de totalidad se extiende al viaje, entendido como una peregrinación por un mundo en el que, como en una hierofanía⁵⁶, los sonidos del mismo se vuelven significativos gracias a la presencia fantasmática⁵⁷. Y en las montañas (“Montañas mías”, “Monte Aconcagua”, “La Cordillera”, “Volcán de Villarrica”) habita la gracia⁵⁸ que se homologa a lo sublime⁵⁹, porque no puede ser declarada. Así, en “Cordillera”, poesía del legado que bien podría haber entrado en *Poema de Chile*, se transmite la inefabilidad de lo numinoso: “Cordillera duro secreto/ intacto enigma”⁶⁰.

Como muchos poetas que vivieron lejos de la patria (Eliot, Saint-John Perse, Pessoa, Huidobro, Gorostiza, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Octavio Paz), Mistral busca en el poema una conciliación entre la presencia y la ausencia: el yo y “la otra”; el pasado en la patria y el presente en el exilio; entre la distopía latifundista y la utopía agraria⁶¹. Y esas disyunciones -conjunciones se resumen en el fantasma, “nonada”, “aparecida”⁶².

⁵⁴ “El bueno de Ercilla (...) tan convencido estaba, el pobre de que la regla para el canto es una sola, según la catolicidad literaria, que se puso a cantar y contar lo mismo que Homero”. *Obra reunida* VI, 119-120.

⁵⁵ “Mi padre sabía contar; pero sabía él demasiadas cosas (...); era hombre extraordinario y yo prefiero acordarme de los contadores corrientes”; *Obra reunida* V, 283. El cantar, en cambio, proviene de la madre: “Y a la par que me mecías, me ibas cantando, y los versos no eran sino palabras juguetonas. En esas canciones tú me nombrabas las cosas de la tierra (...) como para domiciliar a tu hija en el mundo”; *Obra reunida* V, 167.

⁵⁶ Véase Iván Carrasco, “El mito de Orfeo y el ‘Poema de Chile’ de Gabriela Mistral”, *Revista Chilena de Literatura* 9-10 (1977).

⁵⁷ Para Aristóteles, el carácter semántico del lenguaje está ligado a la presencia de un fantasma, una imagen mental deseante, a través de la cual se concreta el signo poético. Véase Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia: Pre-textos, 2006), 136-138.

⁵⁸ *Obra reunida* III, 98.

⁵⁹ “In fitting mountains into poetry, long poems traffic in the mechanics of the sublime”. Uri Cohen y Michael Golston, “Rereading the Long Poem. Introduction”, *Dibu* 4. Dossier “The Long Poem”. http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/Dibur-Vol04-article00-Introduction_0.pdf (23 de marzo, 2022).

⁶⁰ *Obra reunida* IV, 250.

⁶¹ Julio Ramos coincide con Adorno en que “la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de una frontera”, porque “[e]l que se va pierde y corre el riesgo (...) de convertirse en eco, en resto, en simulacro o secundariedad”. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (Buenos Aires: CLACSO, 2021), 371, 372.

⁶² *Obra reunida* III, 143.

No es posible saber si el carácter híbrido de los poemas extensos modernos aquí es consecuencia de su inconclusión o de la hipótesis de Dana; pero, según mi opinión, el mismo forma parte de los fundamentos de *Poema de Chile* ya desde su origen: el fantasma es una figura que en *Tala*⁶³ presenta las mismas características: nada tiene, nadie la ve y solo conoce y sabe de una puerta “Detrás la cual yo puse todo”; “aquella puerta”⁶⁴ a la que vuelve y que se vuelve, a un cierto punto, “esta puerta” y está “aquí”⁶⁵, un aquí que equivale al umbral de “Cosas”, desde donde tendrá que comenzar una tarea de apropiación de lo inapropiable⁶⁶.

Ardua tarea, porque, siempre en *Tala*, Mistral ha de configurar un extraño territorio con un tiempo *sub specie aeternitatis* (“con edad de siempre/ sin edad feliz”⁶⁷) que se constituye por negación y, faltar de nombre, es el destino final del yo. Patria que se define por *reductio ad absurdum* (“sueño de tomar/ y de desasir”) y que nace como una consecuencia, como un momento sucesivo de lo “que tuve y perdí”⁶⁸. Si las anáforas de “País de la ausencia” enuncian todo lo perdido, en las palabras se asoman “sombras”, “guedejas de nieblas” que “juntas y amantes”⁶⁹ se vuelven lugar de un vacío sin bautizo.

En *Poema de Chile* el fantasma es el resultado de ideas teosóficas (algunos espíritus quedan suspendidos en un espacio astral intermedio después de la muerte), budistas (la posibilidad de la reencarnación) y folklóricas (la existencia de almas en pena) —serie de creencias que comparte la autora empírica—⁷⁰. Entre la vida y la muerte (“Eres y no eres”⁷¹) o entre la realidad y el sueño, dinámicamente baja de y sube al cielo y, aunque siempre esté invadido por el desasosiego (“Yo me fui sin entenderte/ y tal vez por eso vuelvo;/ pero allá olvido a la tierra/ y en bajando, olvido al Cielo”⁷²), busca unir los dos ámbitos como los ángeles rilkeanos⁷³.

⁶³ *Obra reunida I*, 368.

⁶⁴ *Obra reunida I*, 368.

⁶⁵ *Obra reunida I*, 369.

⁶⁶ “Lo poético como tal consiste en ocupar el umbral en una reversibilidad entre el franqueamiento y el no franqueamiento”. Badiou, *El siglo*, 41.

⁶⁷ *Obra reunida I*, 411.

⁶⁸ *Obra reunida I*, 411.

⁶⁹ *Obra reunida I*, 412.

⁷⁰ Para los aspectos teosóficos y esotéricos, véase Rojo, *Dirán*, cap. V, y para la creación del fantasma, Cúneo, *Para leer*, 77-78.

⁷¹ *Obra reunida III*, 38.

⁷² *Obra reunida III*, 215.

⁷³ “... Los ángeles —se dice—/ ignoran a las veces si están entre los vivos/ quizás, o entre los muertos. El eterno/ torrente arrastra las edades todas/ por ambos reinos y, en entrambos logra/ hacer oír sus voces”. Rainer M. Rilke, *Las elegías de Duino* (México: Centauro, 1945), 31.

El carácter híbrido lo vemos, asimismo, en el hecho de que, además del canto y el cuento, adquiere importancia el diálogo entre protagonista y su deuteragonista⁷⁴. Gadamer ha hablado de la importancia del diálogo en todo poema, porque este no solo dialoga con su lector, sino que también “es, en sí mismo un diálogo”⁷⁵. El indiecito pone en juego con su inocente mirada crítica lo que el fantasma le está diciendo. Si, por momentos, este último muestra la realidad pasándola por el cedazo de lo sagrado, el diaguista, con sus preguntas o afirmaciones, pone en cuestión esta validación a través de un argumento laico, aunque respete la autoridad de la imagen o el relato que se le está ofreciendo. Así, si el fantasma afirma que el viento canta “en loco divino”, el niño dice que “[z]amarreaba nuestra casa/ como si fuese un bandido”⁷⁶.

Como vemos, en su gran poema, Mistral “actúa” en forma *sui generis* la distinción entre “el decir de los poetas y el pensamiento del pensador”⁷⁷, y deja para la “sonámbula” el papel del poeta que no logra diferenciar —como los presocráticos— la poesía del logos o filosofía.

Es gracias al diálogo con el diaguista que se rescatan y se eximen de todo “misterio” poético las ideas humanistas, “argumentativas” de la escritora, y en las que prevalecen identidades subalternas y “una idea de lo por-venir”⁷⁸. En síntesis, un impulso utópico hacia “lo venidero”: una ecología *ante litteram* que, en Mistral, apela al franciscanismo, por su amor hacia todos los seres vivos⁷⁹; un intento de salvación de esos que fueron coro, sin tierra, sin nombre, de una tragedia americana⁸⁰, los araucanos, y un cierto pacifismo, cuando la poeta aspira a que el símbolo de Chile no sea el cóndor, cuyo vuelo “no tiene más causa que la carroña tendida en una quebrada”, sino el huemul, que “se salva a menudo sin combate, con la inteligencia”⁸¹. Y es también su deseo que el indiecito alcance no un lugar geográfico, sino una hermandad donde no exista el nombre de “indio pata-rajada” y donde pueda tener parcela “muy medida y muy cortada”^{82 83}. Por lo tanto, a través del diálogo, el poema se ten-

⁷⁴ El diaguista o el huemul son el “tú” del fantasma, pero esto diverge en “Pascua”, donde el “yo” es el indiecito y, en otros casos, pueden ser diversos elementos del mundo natural.

⁷⁵ Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo* (Barcelona: Gedisa, 1993), 75.

⁷⁶ *Obra reunida III*, 55.

⁷⁷ Alan Badiou, “El recurso filosófico del poema”, en *Condiciones* (Barcelona: Siglo XXI, 2002), 84.

⁷⁸ *Obra reunida III*, 78.

⁷⁹ *Obra reunida III*, 63.

⁸⁰ *Obra reunida III*, 192.

⁸¹ *Obra reunida VI*, 293-294

⁸² *Obra reunida III*, 179.

⁸³ Las identidades no hegemónicas son del interés de Mistral: “huemul y no cóndor, niño y no adulto, siervo y no amo, indígena y no blanco”. Magda Sepúlveda Eriz, “El acto de nombrarse en *Poema de Chile*”, *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 163.

siona hacia un futuro que se hace presente: “Mientras te hablo mira, mira,/ reparten tierras y huertas”⁸⁴.

5. CONTAR

En la tercera estrofa de “Hallazgo” asoma entre los helechos, con el cuello largo y la mirada avizora, un “tú” humano que se vuelve un doble del pequeño huemul (“Niño-Ciervo”⁸⁵) y al que el fantasma adecúa su expresión con diversas fórmulas coloquiales. Desde el momento en que aparece, el niño requiere con insistencia el contar (“Cuenta más, cuenta, mama”⁸⁶), que se vuelve fundamento del desarrollo de *Poema de Chile*. Incide en la importancia del “contar” la inicial carrera docente de la autora y es algo que se reitera a lo largo de su obra poética. La narración del viaje termina en el sur de Chile y, al asomarse a la Antártida, los tres caminantes sienten el poder de lo sublime donde el velo no puede ser desgarrado:

“Nos acabamos en donde
se acaba igual que en los cuentos,
la Madraza que es la tierra
y acaba en santo silencio;
pero los tres alcanzamos
el apretado secreto,
el blancor no conocido,
el intocado misterio”⁸⁷.

A lo largo del viaje se alternan diversas acepciones del vocablo “contar”: se lo entiende como narración que hace la naturaleza (el mar “sigue contando su cuento”, “Cuéntame palma de miel [...] / tu secreto”), como cálculo aritmético (“no sé contar cuánto tiempo”) o bien se evidencia su estatuto ambiguo entre verdad y mentira; de hecho, el indiecito varias veces pregunta a “la mama”: “Ay, dime ¿es cuento?”⁸⁸.

⁸⁴ *Obra reunida III*, 179.

⁸⁵ *Obra reunida III*, 37.

⁸⁶ *Obra reunida III*, 52.

⁸⁷ *Obra reunida III*, 222-223.

⁸⁸ *Obra reunida III*, 81, 87, 79.

Si el habla del fantasma es incierta (“A veces son grandes veras/ y otras, humos frioleros”⁸⁹), no se pone en discusión la verdad de los relatos de la propia madre⁹⁰ o los de la gente del pueblo, ligados a una experiencia (“Niño no sé si son veras/ o no son las que te cuento/ pero yo le creo más/ a gañán que a faroleros”⁹¹). En el ámbito popular, el contar, verdadero o falso, siempre posee una función esperanzadora (“Tiene Juan casa tan triste/ que sueña y cree en sus sueños,/ y cuentos crea dormido/ y cuentos también, despierto”⁹²). Y aunque un cuento como el del marinero sea solo aludido, su verdad con “aureola”⁹³ el fantasma la “traduce” con una potente prosopopeya: “el largo relato añejo/ de las costas masticadas/por el mar de duros belfos”⁹⁴.

Fundamentalmente, en *Poema de Chile*, el discurrir, el relatar, el contar es algo que desarrolla la concepción del poema “como eclosión de aquello que viene a nosotros, que se nos presenta”⁹⁵. De esa forma, los relatos “se prestan a una transfiguración del asunto” y se transforman en “criatura gloriosa”⁹⁶. Baste ver “La contadora” (*Lagar II*), que introduce otra idea ligada al sentido del narrar en *Poema de Chile*: “Cuando camino se levantan/ todas las cosas de la tierra/ y se paran y cuchichean,/ y es su historia lo que cuentan”⁹⁷. Pero, aunque en *Poema de Chile* no toda la realidad “cuente” (“Los cerros cuentan historias/ y las casas poco o nada”⁹⁸), lo vinculado con la naturaleza se vuelve un mundo vivo con el que el sujeto se siente en consonancia.

6. CANTAR

Pero el suyo no será solo un contar, pues los enunciados racionales quedan subordinados “al aura sagrada de la proferición”⁹⁹. El fantasma ha sido creado, justamente, porque todos los objetos sensibles de la patria han dejado una huella en la poeta, que conserva como imágenes mentales, mnemónicas, y

⁸⁹ *Obra reunida III*, 207.

⁹⁰ *Obra reunida III*, 71.

⁹¹ *Obra reunida III*, 207.

⁹² *Obra reunida III*, 207.

⁹³ “Yo dividía hace años los temas con aureola y sin aureola”. *Obra reunida V*, 282.

⁹⁴ *Obra reunida III*, 222.

⁹⁵ Montalbetti, *El pensamiento*, 38.

⁹⁶ *Obra reunida V*, 282.

⁹⁷ *Obra reunida III*, 399.

⁹⁸ *Obra reunida III*, 97.

⁹⁹ Badiou, “El recurso”, 86.

cuya ausencia le provoca un decir, un soplo creativo. Sin embargo, este decir no se mueve solo dentro de lo “apropiado”, porque para apropiarse de lo “ausente” tiene que utilizar términos impropios, que disocian la palabra de la cosa¹⁰⁰, y así vemos cómo “la imagen, el equívoco de la lengua, la metáfora, escoltan y autorizan el decir de lo Verdadero”¹⁰¹.

Si los homónimos del fantasma son el viento, el mar, las mariposas, definidos como “un frenético”, “loco”, “demonio”, “brujo marullero”, “desvariadas”, todo el habla de la naturaleza puede ser considerado “diabólico” y es el fantasma mujer, también “loca”, la que empuja ese lenguaje bárbaro e innombrado —a veces ruido, otras, siseos¹⁰²— a lo simbólico, bautizándolo. Entonces, su habla deja de ser la lengua común, no muy expresiva para el indiecito que, por eso, pide el “canto”: “... quiero oírte cantar/ en vez de decir palabras/ que te oigo y no te entiendo,/ y que son como quedadas...”¹⁰³.

Cuando el fantasma se pone a cantar, con el cantar se consuela, como Martín Fierro¹⁰⁴, porque el canto “aviva el seso” “y pone a danzar el alma”¹⁰⁵ y lo va haciendo con el ritmo de la contingencia del golpe dado por los pasos en la tierra: “Me gusta oírte la marcha/ como de versos contados./ Óyete tú también/ y entiende que va cantando”¹⁰⁶. Un canto intensificado y multiplicado para festejar por “días enteros”¹⁰⁷ la presencia de la huerta que “viene en camino”¹⁰⁸ —la tierra parcelada para los campesinos—.

Quien cuenta y canta advierte que el mundo natural se le va volviendo una presencia cuyo bárbaro hablar exige una traducción. El fantasma recuerda que, cuando era niña, todos la creían más pequeña aún por su costumbre de conversar “en rimado”¹⁰⁹ con las cosas de la tierra. Y el poema retoma ese hablar: el murmullo del mar (“habla bajito”¹¹⁰), el “himno recio” de las palmas¹¹¹,

¹⁰⁰ Agamben, *Estancias*, 250-251.

¹⁰¹ Badiou, “El recurso”, 86.

¹⁰² “vamos oyendo los dos/ un ruido que no es confeso,/ una carrerita corta,/ un paro y un masticheo”. *Obra reunida III*, 62.

¹⁰³ *Obra reunida III*, 106.

¹⁰⁴ *Obra reunida III*, 156.

¹⁰⁵ *Obra reunida III*, 148.

¹⁰⁶ *Obra reunida III*, 203.

¹⁰⁷ *Obra reunida III*, 107.

¹⁰⁸ *Obra reunida III*, 116.

¹⁰⁹ *Obra reunida III*, 6.

¹¹⁰ *Obra reunida III*, 80.

¹¹¹ *Obra reunida III*, 86.

el orar casi en silencio del lago¹¹², la voz “pequeña y quedada” de la hierba¹¹³ y los silabeos y cuchicheos de la selva austral¹¹⁴, y si falta una voz, la hablante la requiere, como hace con las estrellas: “Juntad las señas dispersas/ y que bajen en palabras (...)/ Ya parece que cantáis/ una estrofa única y alta”¹¹⁵.

El fantasma, al no ser y ser, se mueve, pues, entre lo imposible de decir y lo decible y su cantar es el de una suma que es, al mismo tiempo, un resto. Como San Francisco, nombra “donosamente”¹¹⁶ al mundo vivo y lo comprende, porque es hermano: “Abuela silabeadora [la selva austral]/ ya te entiendo, ya te entiendo”¹¹⁷.

En el circuito comunicativo interno, la hablante va domiciliando las cosas en el mundo, como hacía la madre de Mistral. A veces, bautiza con la lengua regional (“Keu” para la perdiz) o usa nombres comunes que el diaguista desconoce y, por eso, exclama: “Cas-tora, cas-tor. ¡Qué lindo/ es mentar un nombre nuevo!”¹¹⁸. En otras ocasiones, el nombre está connotado, como el del valle de Chile que “se apellida templanza,/ verdor y brazos abiertos”¹¹⁹, o bien resulta una creación con la que lo general se singulariza¹²⁰. Así, el Aconcagua es llamado “Elías”, por ser, al atardecer, llamarada como la del altar del profeta o la de su carro, que unía tierra y cielo, aunque también es llamado “padre de aguas”¹²¹ por los indígenas para los que nombrar era “gran arte”, “palpando/ criaturas bien amadas”¹²².

Como se ha visto, muchos nombres surgen de prosopopeyas: las tierras áridas “desolladas” son “Bartolomé inmensos”¹²³; los cormoranes, “Migueles ensalmuerados”¹²⁴; el maizal, “muchachada que danza”¹²⁵; la hierba, “arcángel

¹¹² *Obra reunida III*, 210.

¹¹³ *Obra reunida III*, 227.

¹¹⁴ *Obra reunida III*, 214.

¹¹⁵ *Obra reunida III*, 164.

¹¹⁶ *Obra reunida V*, 67.

¹¹⁷ *Obra reunida III*, 215.

¹¹⁸ *Obra reunida III*, 63.

¹¹⁹ *Obra reunida III*, 95.

¹²⁰ Montalbetti, *El pensamiento*, 65.

¹²¹ *Obra reunida III*, 92, 93.

¹²² *Obra reunida III*, 212.

¹²³ *Obra reunida III*, 40.

¹²⁴ *Obra reunida III*, 190.

¹²⁵ *Obra reunida III*, 114.

de manos alzadas¹²⁶; la higuera, “matrona inmóvil”¹²⁷. En algunos casos, las cosas sirven para denominar otras de carácter sagrado, con lo que se parifica el valor de ambas: “Los cristos llamados cactus/ vigilan desde lo eterno”¹²⁸.

Al buscar aferrar lo mimético para escuchar un eco de esa ausencia que le pesa en el pecho¹²⁹, el fantasma —paradójica sustancia de lo inexistente— se transforma en “sujeto metafórico” para obtener una imagen final en la que perviva Chile; pero, al diseminar los nombres que ha dado a la naturaleza, la transforma en “otra cosa”: la sandía es “seno rosa”¹³⁰, la cordillera, “alto yunque”¹³¹ que nos forja. La tierra amada, pero poco vivida, representándose a través de las palabras, se vuelve metamórfica. El bautismo muestra a la “matria” en modo diverso, desvelando “un secreto de lo sensible”¹³².

7. EN LA LINDE

Al hablar de Chile, el fantasma puede hacerlo como maestra “cuentacuento” para el niño¹³³; pero como desconoce y, a la vez, conoce¹³⁴ su propia identidad, su representación es vista, o la declara, como más cercana al delirio que a lo real. El viento norte, como ella, “baja a cumplir su destino”¹³⁵ y le sirve de modelo, pues de su respiro “nosotros/ poetas, de él aprendimos”¹³⁶. Y al escuchar eso que la realidad le transmite desde el territorio del “no lenguaje” para que, cantando “en loco divino”¹³⁷, lo lleve hacia la denominación y lo significativo, el fantasma-poeta se coloca en esa linde desde donde su hablar podría volver a resbalar en la no significación y en lo inenunciable.

Desde ese borde, la poeta fuerza, empuja lo inenunciable hacia el nombre, “en un ansia de trasponer/ estas lindes enemigas”¹³⁸ aunque, por exceso, la serie de nombres-metáforas pierda contacto con las cosas y Chile acabe

¹²⁶ *Obra reunida III*, 227.

¹²⁷ *Obra reunida III*, 114.

¹²⁸ *Obra reunida III*, 39.

¹²⁹ *Obra reunida III*, 37, 67.

¹³⁰ *Obra reunida III*, 170.

¹³¹ *Obra reunida III*, 130.

¹³² Montalbetti, *El pensamiento*, 38.

¹³³ *Obra reunida III*, 51-53, 62-64.

¹³⁴ *Obra reunida III*, 38, 63, 195.

¹³⁵ *Obra reunida III*, 54.

¹³⁶ *Obra reunida III*, 55.

¹³⁷ *Obra reunida III*, 55.

¹³⁸ José Gorostiza, “Muerte sin fin”, en *Poesía y poética*, coord. E. Ramírez (ALCCA XX, Archivos, 1988), 87.

transformándose en “un encendido vaso de figuras”, como diría Gorostiza¹³⁹. Mistral imaginó que el polvo de la madre tierra pedía se amasara con él “una ancha copa”¹⁴⁰, y sabía que san Francisco había modelado en madera un cuenco en el que “había puesto como el sabor de su mismo corazón”¹⁴¹. La imagen del cuenco-cuna la aplica al propio valle¹⁴² y el país es visto como una jarra “sostenida por dos asas serviciales y absurdas a la vez: la pampa salitrera y los archipiélagos australes: el asa que arde y el asa que hiela”¹⁴³. Así pues, la “matria” —una argumentación, un discurrir de carácter geográfico que va encadenando de norte a sur un archivo— se va haciendo con la mano, como el alfarero que fabrica su vaso modelando la tierra arcillosa, pero con la dulce miel poética, con la gloriosa aureola de lo literario.

Sin embargo, en *Poema de Chile*, el lugar de la comprobación de lo verdadero es visto de lejos (sea desde la dimensión sobrenatural del fantasma, sea desde la distancia geográfica del exilio de la autora), y en él pesa lo incierto¹⁴⁴ del “ahí del ser” del fantasma (i. e. “vendré olvidada o amada”¹⁴⁵) y de las cosas a las que se refiere (“...otra vez aldeas/ acurrucadas, friolentas, (...)/ huyendo y permaneciendo”¹⁴⁶). Por eso, atacando el principio de no contradicción con incongruencias o discordancias, su lengua se fundamenta en la indecidibilidad¹⁴⁷ y sustrae ulterior materia semántica a la mimesis. Al unirse en una imagen, en un verso, en una frase, en un poema, las palabras “se hacen país”, a la vez que denuncian su ausencia.

La matria nace del deseo de un personaje exiliado que “permanece afuera y carece de adentro”¹⁴⁸ —pues, poéticamente, ha arrancado su propia entraña a “la Otra”¹⁴⁹—, y es bautizada con una modalidad lógica que puede definirse como “lo imposible”, en una suerte de contrapunto dinámico: por

¹³⁹ Gorostiza, “Muerte”, 76.

¹⁴⁰ *Obra reunida I*, 249.

¹⁴¹ *Obra reunida V*, 71.

¹⁴² *Obra reunida III*, 65.

¹⁴³ *Obra reunida IV*, 51.

¹⁴⁴ Véase el anticipador artículo de Adriana Valdés, “Identidades tráfugas. (Lectura de *Tala*)”, *Revista Iberoamericana* LX, nro. 168-169 (1994): 685-693.

¹⁴⁵ *Obra reunida III*, 76.

¹⁴⁶ *Obra reunida III*, 40.

¹⁴⁷ Aunque el diálogo ofrezca una explicación de sentido común dentro del texto: “—Siempre, siempre tú diciendo/ un sí y un no. ¿Por qué, mamá?/ —Porque algunas cosas son/ a la vez buenas y malas/ tal como ocurre con hojas/ de un lado aterciopeladas/ y con el otro te dejan/ con la palma ensangrentada”. *Obra reunida III*, 168-169.

¹⁴⁸ Gustavo Pérez Firmat, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (Miami: Ediciones Universal, 2000), 42.

¹⁴⁹ *Obra reunida II*, 213.

medio de una producción suplementaria de sentido o con una caída en la incongruencia del sinsentido.

Esta indecidibilidad en el lenguaje refleja la indecible vuelta a Chile de Mistral, a quien el país se le volvió “inapropiable” y, con un gesto fantasmal, quiso recuperarlo en vida. Por eso, fue constante su volver con y en el lenguaje, hablando “con propiedad”, pero también con desatino. Si para Lezama Lima, la imagen “es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen”¹⁵⁰, con ella Mistral ha de ocupar el vacío de la jarra. En *Poema de Chile* puede admitirse el estar “destemplada”, “desentrañada” o “trascordada” pero, por cierto, no “expatriada”, porque Gabriela, como Lucila, en “Todas íbamos a ser reinas”, “en las lunas de la locura/ recibió reino de verdad”¹⁵¹.

¹⁵⁰ José Lezama Lima, “A todos soy deudor”, entrevista de Fernando Martínez, *Triunfo* 604 (Madrid, 27 de abril, 1974): 59.

¹⁵¹ *Obra reunida* I, 416.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo I. *Poesía*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2019.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo II. *Poesía*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo III. *Poesía*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo IV. *Poesía*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo V. *Prosa*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo VI. *Prosa*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo VII. *Prosa*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Obra reunida*. Tomo VIII. *Cartas*, selección e investigación Gustavo Barrera Calderón, Carlos Decap Fernández, Jaime Quezada Ruiz, Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- Mistral, Gabriela. *Recados contando a Chile. Obras selectas*. Vol. IV. Santiago: Editorial del Pacífico, 1957.

Fuentes secundarias

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 2006.
- Badiou, Alain. "El recurso filosófico del poema". En *Condiciones*, 83-96. Barcelona: Siglo XXI, 2002.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Carrasco Muñoz, Iván. “El mito de Orfeo y el ‘Poema de Chile’ de Gabriela Mistral”. *Revista Chilena de Literatura* 9-10 (1977): 21-40.
- Cohen, Uri y Michael Golston. “Rereading the Long Poem. Introduction”. *Dibur* 4, Dossier: “The Long Poem”. http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/Dibur-Vol04-article00-Introduction_0.pdf (23 de marzo, 2022).
- Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Santiago: Alberto Hurtado, 2015. Edición Kindle.
- Cúneo, Ana María. *Para leer a Gabriela Mistral*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Falabella, Soledad. “¿Qué será de Chile en el cielo? Propuesta de lectura para *Poema de Chile* de Gabriela Mistral”. *Mapocho* 39 (1996): 71-78.
- Falabella, Soledad y Bernardita Domange. “*Poema de Chile* y la valoración del legado de Gabriela Mistral”. *Estudios Filológicos* 46 (2010): 43-57.
- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Graña, María Cecilia. “Entre la piedra y el agua: la ‘genericidad’ de los poemas largos”. *Cuadernos Americanos* XXV, nro. 138 (octubre-diciembre, 2011): 65-97.
- Jiménez, Juan Ramón. *Espacio y tiempo*. Ourense: Linteo Poesía, 2012.
- Ladrón de Guevara, Matilde. *Gabriela Mistral rebelde magnífica*. Santiago: Imprenta Central de Talasco, 1957.
- Lezama Lima, José. “A todos soy deudor”, entrevista de Fernando Martínez. *Triunfo* 604 (Madrid, 27 de abril, 1974): 56-61.
- Montalbetti, Mario. *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Barcelona: Kriller 71, 2020.
- Olea, Raquel. “Otra lectura de ‘La Otra’”. *Acta Literaria* 14 (1989): 59-57.
- Paz, Octavio. “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”. *La otra voz: poesía y fin de siglo*, 75-88. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal, 2000.
- Quezada, Jaime. “Gabriela Mistral a través de su vida”. En *Gabriela Mistral, Poesía y prosa*, 449-479. Caracas: Ayacucho, 1993.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Rilke, Rainer Maria. *Las elegías de Duino*. México: Centauro, 1945.

- Rodig, Laura. "Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)". *Anales de la Universidad de Chile* 106, serie 4 (abril-junio, 1957): 282-292.
- Rojo, Grinor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Sepúlveda Eriz, Magda. "El acto de nombrarse en *Poema de Chile*". *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 157-170.
- Valdés, Adriana. "Identidades tráfugas (Lectura de *Tala*)". *Revista Iberoamericana* LX, nro. 168-169 (julio-diciembre, 1994): 685-693.