

MIS TRAL

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

MISTRAL: RIENDO RISA INDIA

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Magda Sepúlveda Eriz

**MISTRAL:
RIENDO RISA INDIA**

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
CAMPUS GUANAJUATO
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL

Mistral: riendo risa india

Primera edición, 2014

D.R. © *Del texto:*

Magda Sepúlveda Eriz

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascaráin de Retana 5

Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Campus Guanajuato

Fraccionamiento 1, s/n, col. Establo,

C. P. 36250, Guanajuato, Guanajuato

Dirección General de Extensión

Mesón de San Antonio, Alonso 12, Centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-774-6

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México - *Edited in Mexico*

Esta colección surgió como parte de un proyecto con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Cuidado de la edición: Ediciones del Viajero Inmóvil

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
Riendo risa india: consejos para llegar desde la provincia al Nobel	11
Ante la Patagonia colonizada. <i>Desolación</i>	37
No te digan indio pata rajada. <i>Poema de Chile</i>	57
Otra vez somos los que fuimos. <i>Tala</i>	85
<i>Fuentes</i>	101
<i>Sobre la autora</i>	109

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualida-

des que se trenzan con tres objetivos primordiales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales de los siglos XX y XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que, si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Riendo risa india: consejos para llegar desde la provincia al Nobel

GABRIELA MISTRAL TENÍA OPINIONES INCÓMODAS sobre Chile y las decía públicamente. Algunas de estas ideas no agradables concebían a Chile como un feudo, como un país que vivía de espaldas a su indianidad y cuya gente poseía una emocionalidad lábil. La condición feudal de Chile era, para ella, el apego a la autoridad violenta: “Y en el antiguo feudo de Chile hay una inclinación vieja y fatal hacia la dictadura” (2002: 199). Esa autoridad violenta no reconoce su indianidad, asunto que sí admitía Mistral y que provocaba polémica y ella lo sabía: “Me han contado una cosa cómica: El Sr. Latchman habría dicho en una conferencia de prensa que yo ‘me he inventado la sangre india’. El chileno tonto recorre estos

países indios o mestizos [México] declarando su blanquismo” (Gajardo, 1989). Mistral usa el modo de la risa para denostar al chileno que se cree blanco y, opuestamente, afirmar ella su autorrepresentación ligada a lo indígena atacameño.

Mistral sabe que su posición frente a lo indígena es inusual, por ello expresa “no se esperaba que yo ni nadie fuera a defender lo indefendible: la indiada” (2002: 136).

Los chilenos, al no reconocerse en una tradición cultural ancestral, poseen una emotividad que, para Mistral, es voluble, “porque nuestra raza juega, a la vez, con el cariño y el odio y resbala del uno al otro en una operación que sudo por entender sin conseguirlo” (2002: 212). Estas opiniones no hacían nada fácil su postulación al Nobel como una tarea de Estado, menos aún la insistencia en su identificación literaria como provinciana y campesina.

Gabriela Mistral había nacido en la localidad rural de Vicuña, ubicada en el norte de Chile, en 1889. Su familia era pobre. Su padre se fue de la casa cuando ella tenía tres años, así que la madre mantenía a Lucila Godoy Alcajaga, más tarde Gabriela Mistral, y a su hermana por parte de madre, con el trabajo de costurera. Su padre, que había estudiado en el

Seminario de La Serena para ser cura, cantaba en latín y francés, y ese recuerdo del mundo letrado quedaría en Mistral como un impulso para su actividad intelectual. Junto al recuerdo de su padre, el otro motor para el deseo intelectual de Gabriela fue su media hermana, Emelina, profesora primaria.

Emelina, hija del primer marido, fallecido, de la madre de Mistral, era once años mayor que Lucila. Cuando Emelina obtuvo el nombramiento de directora de la Escuela de Niñas de Montegrande, la familia se trasladó desde Vicuña a Montegrande y vivió en la casa de la escuela. Fue en Montegrande donde trascurrió la infancia de Gabriela y donde tuvo por amigas a Ifigenia y Rosalía, que después serían personajes del poema “Todas íbamos a ser reinas” y donde se describe la imposibilidad de tal condición dignificada para las habitantes de las zonas rurales y andinas de Chile. Tanto el padre como la media hermana producen el deseo de Mistral por vincularse al mundo letrado, pero ¿qué estrategias de campo cultural usó una mujer, provinciana, de familia “sin apellido” y sin deseos de casarse para posicionar su producción escritural en el canon?

La primera estrategia de inserción en el campo cultural de Mistral fue publicar lo que

escribía, aunque fuera en medios de prensa de poca difusión. Entre los 15 y los 18 años, Mistral colabora con periódicos provincianos como *El Coquimbo*, *La voz del Elqui*, que era un periódico radical y *La Reforma*. También escribe en revistas teosóficas como *Nueva Luz* entre 1913 y 1914 y para la *Revista teosófica chilena* en 1924, a pesar de que ella compartía sólo un aspecto de esta corriente: la creencia en la reencarnación.

La segunda estrategia de Mistral está vinculada con aceptar desplazarse por lugares no privilegiados de Chile, conocerlos en profundidad y trazar redes nacionales. A los 21 años, Mistral obtiene el título de profesora primaria normalista, tras rendir examen en la Normal número 1 para niñas de Santiago, y se desempeña, en tal calidad, en diversos lugares populares y rurales de Chile. Trabajó en la periferia de Santiago, llamada antiguamente Barrancas, hoy Quinta Normal y Pudahuel, enseñando a los niños desfavorecidos económicamente, en un espacio que hasta 1972, fecha de la canción “Luchín” de Víctor Jara, era una zona de extrema pobreza, por ello el canta autor decía: “Fragil como un volantín / en los techos de Barrancas / jugaba el niño Luchín / con sus manitos moradas / con la pelota de trapo / con

el gato y con el perro” (Jara, 1972). Al igual que Víctor Jara, Mistral se iba a conmocionar por los niños populares. Ese mismo impacto fue el que le aconteció en su estadía como profesora primaria en Traigén, uno de los territorios del sur de Chile con más presencia mapuche.

A los 23 años obtiene la plaza de profesora de castellano del Liceo de Los Andes. Esto forma parte de su segunda estrategia, que fue desplazarse por diversos sitios del territorio nacional e internacional. Al viajar, ella tejía redes que contribuían a la difusión de su obra. La importancia del desplazamiento llega incluso al mundo onírico, donde se sueña caminando. Como caminante se representa también ella en su poesía: “La imagen de poeta caminante es parte del imaginario presente en la poesía mistraliana” (Rubio, 2011: 148). Por ello, se habla de Mistral como “la errante”.

La estrategia de publicar implicaba también postular a concursos. A los 25 años, Mistral obtiene el primer lugar en los Juegos Florales y Poéticos de Santiago organizado por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. Allí usa el seudónimo de Gabriela Mistral. El texto que presentó fue “Sonetos de la muerte”. En él usaba una forma canónica como el soneto pero con un contenido trans-

gresor: “Me alejaré cantando mis venganzas hermosas, / ¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna / bajará a disputarme tu puñado de huesos! (Mistral, 1988: 124). La hablante incorpora los motivos del despecho y la venganza que habían sido usados preferentemente por hombres, especialmente en la música popular como el tango, a una subjetividad femenina que prefiere verlo muerto que en amores con otra.

El jurado compuesto por los escritores Manuel Magallanes Moure, Miguel Luis Rocuant y el crítico Armando Donoso, todos hombres, se impresionaron por la fuerza escritural. De esta forma, Mistral se apodera de tópicos que no eran propios de las mujeres, a quienes se le exigía ser bondadosas como una madre, y con ello inicia su posicionamiento en el campo intelectual. Parte de la importancia poética de Mistral es cómo se apodera de los clichés. Su tercera estrategia es no rehuir del cliché, especialmente sobre el lugar de la mujer, sino asignarle a esos *topoi* culturales otros sitios discursivos, por ejemplo en “Los sonetos de la muerte”, la “dulcedumbre de madre” (1988: 124) es empleada para acoger a quien se le deseó la muerte por su condición adúltera.

Mistral decide no escribir al modo vanguardista, aunque lo conoce y lo defiende, como en la ocasión en que se pronuncia a favor del libro *Adán* (1916) de Vicente Huidobro. Tampoco escribe en el estilo mundonovista que buscaba producir una literatura que rescatara las particularidades locales del territorio, como Mariano Latorre con *Cuentos del Maule* (1912). Mistral produce, en cambio, una reflexión poética sobre los lugares de las mujeres ante la injusticia social de la Patagonia abandonada, como en *Desolación*, ante su condición de formadora de niños en *Ternura*, ante el mundo andino, como en *Tala* y ante una sexualidad compleja, en *Lagar*.

Parte de la crítica se esforzó por vincular la producción literaria de Mistral a su vida de manera directa. Así por ejemplo, atribuyeron la inspiración de “Los sonetos de la muerte” al empleado de maestranza de ferrocarriles Romelio Ureta. Mistral efectivamente lo conoció, pues compartían la pensión donde ella se alojaba cuando recorría, como profesora, zonas aledañas a Coquimbo y él viajaba para arreglar rieles en ese mismo territorio. Pero Ureta, que estaba de novio, no se suicidó por Mistral, sino porque sacó un dinero que tenía a su cargo y que después no pudo reponer.

Mistral sabía que se le tejía esa historia romántica y en su diario de vida escribió: “También eso anda en biografías escritas allá adentro en las cuales se dice que Romelio Ureta se mató por mí. Aunque sabe la Justicia que se mató por un desfalco hecho en vísperas de su casamiento forzado con una señora que le pedía lujos. [...] No se desea volver a lugares del mundo donde se hace con los propios asuntos una novela policial” (2002: 195). Mistral guardó reserva sobre su vida, entre otras causas, porque sabía que la crítica de la época reducía la escritura de las mujeres a un folletín melodramático y también porque su vida privada no se ajustaba a las convenciones de lo que se entendía por una “buena mujer”. El recelo por su vida íntima fue su cuarta estrategia.

Continuando con su táctica de las redes nacionales, a los 29 años, Mistral acepta el nombramiento de directora del Liceo de Punta Arenas, en el extremo sur de Chile. Su asignación fue fomentada por el radical Pedro Aguirre Cerda, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, con quien había coincidido cuando fue profesora en Los Andes, pues este futuro presidente de la República había nacido en Pucuro, una localidad rural cercana a Los

Andes. En Punta Arenas, Mistral finaliza la escritura de *Desolación*.

Desde Punta Arenas, Mistral se traslada a Temuco en 1920 para ocupar el cargo de directora del Liceo de Temuco. En este desempeño, Neruda la conoce, ella es maestra y él alumno. En 1921 es nombrada en el mismo rol en el recién creado Liceo número 6 de niñas de Santiago, pero el cargo produce suspicacias. La otra postulante es Amanda Labarca Huberston, quien sí posee el título de profesora de secundaria entregado por el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. La disputa tuvo descalificaciones por no tener el título de profesora de secundaria y hasta amenazas de apedreo. Era una batalla entre dos modelos de agenciamiento cultural. Mistral, la provinciana, soltera, que no había salido de Chile, pero con redes políticas y Labarca, nacida como Amanda Pinto Sepúlveda, que había adquirido los dos apellidos del marido, que se había especializado en la Universidad de Columbia de Estados Unidos y en La Sorbona de Francia y que era cercana a la masonería. La batalla la gana Mistral.

Ya desde *Desolación*, el primero de los cuatro libros de poesía que publicó en vida, y que será editado en 1922 en Nueva York, bajo el

auspicio del Instituto de las Españas de Norteamérica, Mistral da señas de su quinta estrategia o decisión, esta es, la vinculación con políticos democráticos de voto de clase media y popular. El libro publicado por la recomendación de Federico de Onís, profesor de literatura española en la Universidad de Columbia. Está dedicado a Pedro Aguirre Cerda, futuro presidente de la República cuyo lema sería “Gobernar es educar”. A su vez, Pedro Aguirre le dedica a Mistral su libro *El problema agrario* (1929), donde él firma con su título académico de profesor de Estado.

Hasta 1922, Mistral había empleado cuatro estrategias: publicar, trazar redes nacionales, crear un lenguaje poético que usa el cliché con propósitos novedosos y vincularse personalmente con los políticos con los cuales percibía una afinidad ideológica. Luego suma a las redes nacionales, vínculos internacionales.

Ante las rencillas que produce su nombramiento como directora de liceo en Santiago, Mistral decide irse de Chile. Ella acepta la invitación de José Vasconcelos, ministro de Educación del México revolucionario de Obregón. Tras doce años de guerra civil en el país azteca, la educación se definió como el motor de cambio de la nueva institucionalidad. Por ello, la

Secretaría de Educación editó los clásicos griegos y destinó fondos para que el Anfiteatro de la Preparatoria fuera pintado por Diego Rivera y los muralistas, plasmando otra visión del país en las paredes de la ciudad. El reconocimiento de la presencia indígena, la experimentación de las identidades sexuales y la confianza en la educación del campesinado son la fuerza que mueve al país que llega Mistral.

Vasconcelos le pidió a la profesora Palma Guillén que acompañara por México a Mistral y le explicó que consideraba que la poeta era una mujer de la provincia, casi del campo, y que por tanto sabía lo que necesita la gente no urbana. Vasconcelos le asignó un nombramiento de inspectora, cuyo sueldo era equivalente al que tenía en Chile, más los gastos de traslado cuando iba a los pueblos. Allí hablaba con los maestros, los veía trabajar, platicaba con ellos sobre los fines que se perseguían en las nuevas escuelas, sobre los libros para los niños y daba conferencias.

Mistral persiste en su estrategia de publicar, en su casa en Mixcoac, trabajaba en la selección de *Lecturas para Mujeres*, un libro complementario para las alumnas de escuelas. Su selección le dio un lugar importante a autores latinoamericanos como: Sor Juana, José Martí,

Rubén Darío, José Enrique Rodó, Pedro Prado y Juana de Ibarbourou. También, Mistral incluyó textos de ella, privilegiando en esta acción la difusión de su posición como escritora a la modestia personal. La antología la terminó rápidamente cuando se enteró que una parte de los intelectuales criticaba que una extranjera les enseñase a sus compatriotas a ser maestros. Entonces tituló la introducción “Palabras de la extranjera”. El libro se publicó en México en 1924 luego de lo cual se fue.

En su país natal, publica la segunda edición de *Desolación* (1923). La Universidad de Chile le otorga el título de profesora de castellano. Viaja a España, donde publica *Ternura* (1924), que contiene rondas, canciones infantiles y cuentos creados por ella. El libro fue un *best seller*. En él usa diversos procedimientos retóricos provenientes del folclor español y latinoamericano para crear canciones de cuna y rondas, que tienden a representar un mundo carenciado de justicia y donde tanto a las madres como a los y las infantes les falta algo. Observemos sólo un ejemplo, “La pajita”: “Esta que era una niña de cera; / pero no era una niña de cera, / era una gavilla parada en la era. / Pero no era una gavilla sino la flor tiesa de la maravilla. / Tampoco era la flor sino que

era / un rayito de sol pegado a la vidriera. / No era un rayito de sol siquiera: / un pajita dentro de mis ojos era. // ¡Alléguese a mirar cómo he perdido entera, / en este lagrimón, mi fiesta verdadera!” (*Ternura* 99). Usando la retórica de la cadenilla, “encadenamiento entre dos versos consecutivos mediante la repetición, anafórica, en el segundo de ellos, del último término del primero” (Goic, 1957: 45), Mistral elabora la subjetividad de una mujer impedida de ver. Es decir, Mistral trabaja sobre temas cliché, como las canciones de cuna o las rondas para desmontarlos y evidenciar la rotura de esas concepciones.

Mistral hace públicos sus escritos, pero usa la estrategia de resguardar celosamente su vida privada. A los 36 años, Gabriela Mistral vive con un bebé de meses al que apoda Yin Yin, “fiel” en hindú. Ella lo presenta como su sobrino, hijo de su medio hermano por parte de padre, bajo la historia de que éste le había encargado la tutela del chico tras la muerte de la madre del mismo. Pero Juan Miguel Godoy Mendoza era hijo de ella. “Era un momento en que socialmente una mujer con el proyecto que Gabriela tenía para sí misma no podía permitirse una transgresión de este tipo y hacerla pública, más aún con la representatividad

y la tribuna internacional que poseía” (Pizarro, 2005: 43). Por ello, Mistral “fantaseó una historia que enmascaraba la real maternidad” (2005: 43). Era madre y su fama ya había alcanzado renombre internacional, entonces el Estado observando la notoriedad que había alcanzado, pero lo difícil que es asignarle un lugar público, opta por otorgarle una pensión de profesora jubilada.

Mistral destina energías a su proyección internacional. Ella acepta el cargo de secretaria de una sección americana de la Liga de las Naciones en 1926. Luego, ese mismo año, ocupa la secretaría del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones en Ginebra. Su labor como representante de Latinoamérica le permite vincularse a grandes intelectuales contemporáneos como Henri Bergson, Madame Curie, Paul Valéry, George Duhamel y Francois Mauriac, entre otros. Además participa como miembro del Comité editorial de la Colección Clásicos Iberoamericanos de este organismo. Allí junto a Alfonso Reyes y a Alcides Arguedas publican entre otros a Rubén Darío y a José Martí. Al año siguiente asiste en representación de los profesores chilenos al Congreso de Educadores en Suiza. De manera que parte de su inserción

en el campo intelectual, se debió al trabajo que realizó en la formación de redes internacionales, su sexta decisión de camino intelectual.

La carrera internacional comprende dictar charlas y clases. Es conferencista en colegios de Enseñanza Media en Estados Unidos durante 1930 y dicta clases de literatura hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico en 1934. El presidente de Chile, Arturo Alessandri, ve en ella un potencial para el servicio diplomático y la nombra cónsul de libre elección de destino en 1932. Ella se dirige a Nápoles, pero el fascismo de Mussolini no aceptó sus credenciales allí, como tampoco en Génova. Entonces toma rumbo a Madrid, pero en la capital española sus propios colegas del servicio diplomático no la aceptaron. Ella busca nexos políticos e inicia una amistad con Eduardo Frei Montalva, futuro presidente de la República.

Las redes nacionales que había forjado en sus viajes, le darían una satisfacción; Neruda, que para 1935 venía llegando a Madrid y que tenía una mejor posición que Mistral, en parte por sus estrategias de vincularse formalmente a la política, militando en el Partido Comunista, y en parte por hacer de su vida amorosa, un

gesto público, con lo cual cierta audiencia se identificaba.

Mistral se mantiene en su idea de escribir. El mismo año de 1935, mientras está en Lisboa, donde logra ocupar el cargo de cónsul de segunda clase comienza a escribir un manuscrito titulado *Breve descripción de Chile*, que estará en consonancia con su libro póstumo *Poema de Chile*. Su propósito es comunicar qué es Chile al mundo extranjero.

Mistral cultiva la reciprocidad en el campo cultural. En 1936, mientras ejercía de cónsul general en Guatemala, nombrada por Arturo Alessandri escribe el elogioso “Recado sobre Pablo Neruda”, donde destaca sus virtudes en la escritura poética. Permaneció en este cargo hasta 1938. Tras terminar la el consulado en Guatemala, en 1938, mistral continúa con su estrategia de publicar fuera. Ese año viaja a Argentina a pasar una semana con Victoria Ocampo, a quien había conocido en Madrid. Mistral tenía un manuscrito que ella le publica. Afectada por la Guerra Civil Española, Mistral escribe un libro que llevará el título de *Tala* y que será publicado en 1938. *Tala* está dedicado a los niños del Orfanato Basque. El libro se edita en Sur, la casa editorial de Vic-

toria Ocampo que era la más prestigiosa en Latinoamérica en esa época.

Tala es la poetización de la concepción andina de Mistral, pues en el libro adquieren protagonismo la cordillera de los Andes, el sol y el reino mineral. La cordillera es descrita como “Madre que anda” y “hallazgo de los primogénitos, / de Mama Ocllo y Manco Capac” (1989: 78), haciendo alusión a la actividad de los andinos, a saber, subir y bajar por los andes o terrazas de cultivos y al origen mítico del pueblo incaico. Mistral se integra, y con ello suma a parte de los chilenos, al Imperio Incaico. La voz se filia a la progenie de la pareja de hermanos esposos fundadores, Mama Ocllo y Manco Cápac, quienes habrían iniciado la enseñanza de cultivos en la Isla del Sol del Lago Titicaca (Bolivia). La ficción mistraliana de pertenencia coincide con el dato histórico según el cual el Imperio Inca llegó hasta el río Maule en Chile. La otra gran filiación imaginada en la poesía chilena será con el sur del país y con la cultura mapuche que vive en él, pero esto ya será tarea de los poetas de los años noventa del siglo xx en adelante.

En *Tala*, el agua es un motivo constante de poetización, situación que es propia de los pueblos agricultores donde el agua favorece el

cultivo y por eso es motivo de culto. Cultivo y culto se unen en *Tala*. El máximo aprovechamiento del agua ocurre en los andenes o terrazas de cultivo. El libro es también el fracaso de la cultura chilena contemporánea a la poeta de reconocerse en lo andino. Un poema clave en este sentido es “Todas íbamos a ser reinas”, donde ninguna de las cuatro mujeres alcanza la dignidad que se merece. El poema dice: “Todas íbamos a ser reinas, / de cuatro reinos sobre el mar” (1989: 99). Efectivamente, el Imperio Inca recibe en quechua el nombre de *Tabuan-tisuyo* es decir los cuatro *suyos* o lugares. Pero la voz habla del reino del rey David, porque es una lengua “mestiza como una fiesta religiosa popular, donde lo indígena ancestral adopta un lenguaje judeo-cristiano para hablar” (Vicuña, 1997: 77). Entonces Mistral nuevamente usa ciertos clichés, como las princesas en busca de su reino, pero para decir algo otro, en *Tala*, la andinidad no legitimada en Chile.

Después de la publicación de *Tala*, Mistral ocupa diversos consulados en Brasil entre 1940 y 1945. En Petrópolis, Juan Godoy, de 17 años, no se adaptaba a los chicos de edad, no jugaba fútbol, era gordo, tenía la columna desviada y una actitud de presunción intelectual. El joven se suicidó con arsénico el 14 de agosto de

1943, dejando un mensaje que decía: “Querida mamá: Creo que mejor hago en abandonar las cosas como están: No he sabido vencer, espero que en otro mundo exista más felicidad” (Pérez, s. a.: 5). Mistral no se hace ninguna autocrítica ante este suicidio y públicamente da otros argumentos para evitar ser declarada con culpa. Sus razones hablan de la xenofobia brasilera que llamaban *afrancesado* a Yin Yin, pero la propia carta que Mistral escribe para explicar el suicidio a sus amigos, delata su lugar en la culpa: “Porque nunca vi a un Godoy que no fuese peor que yo, que no viviese torturándose y que no resistiese esta vida hasta los 60 y los 80” (Pizarro, 2005: 45). Entonces queda clara la cuarta estrategia de inserción, la imagen pública está por sobre la vida privada.

La estrategia de reserva total sobre su vida privada, especialmente sobre su opción sexual fue clave en su consagración. Su actitud heterosexual fue más hacia hombres imaginados que hacia los varones concretos. De hecho al escritor Manuel Magallanes Moure, con quien sostuvo una correspondencia, lo vio sólo dos veces. Lo cierto es que siempre se hizo acompañar por mujeres, en calidad de secretarias, y optó por cultivar una imagen masculinizada de pelo corto y nulo maquillaje, —en donde juega

también con un estereotipo del lesbianismo—. Sus secretarias fueron siempre mujeres inteligentes y letradas, las cuales guardaron absoluta confidencialidad sobre la opción sexual de Mistral.

La escultora chilena Laura Rodig viajó a México con Mistral y se desempeñó allí como su secretaria. Rodig y Mistral se habían conocido en el Liceo de Punta Arenas, donde la primera se desempeñaba como profesora de dibujo. Rodig se relacionó con los muralistas y aprendió de ellos la valoración de las raíces indígenas que luego manifestaría en su obra. Cuando la escultora se volvió a Chile, Mistral tomó como secretaria a quien le ayudaba en sus viajes al campo mexicano, Palma Guillén, con quien compartió la crianza de Yin Yin. A ella está dedicado el libro *Tala*. A la casa de México llega a vivir invitada la puertorriqueña Consuelo Saleva, ex alumna de Mistral en el Middlebury College, Estado de Vermont, en Estados Unidos en 1932. Juntas y con un Yin Yin ya adolescente viven en Europa y después en Brasil.

En Brasil la relación entre las tres se hace insostenible y P. Guillén se marcha. Mistral escribe el poema “La flor del aire” dedicado a Saleva: “Yo la encontré por mi destino / de pie

a mitad de la pradera / [...] / y ella me dijo: sube al monte” (1989: 53).

Al poco tiempo después se suicida Yin Yin a los 18 años. Mistral acusa a Saleva, llamada Connie en sus cartas, de robo de dinero y se queda sin secretaria hasta que conoce a la norteamericana Doris Dana. Esta aristócrata escribía guiones dramáticos para la televisión y acompañó a Mistral después del Nobel y hasta su muerte. Ella, como las otras, fue leal al deseo de Mistral de mantener en secreto su vida privada. Pero tras su muerte y legar una serie de cajas al Barnard College de la Universidad de Columbia en Nueva York, se ha editado la compilación de cartas entre ellas. Algunas de las firmadas por Mistral tienen el encabezado de “Amor”. El libro *Niña errante. Cartas a Doris Dana* publicado por Lumen en 2010, causó revuelo en Chile. También el legado contiene grabaciones fílmicas caseras de la vida privada de ellas. La directora chilena de cine María Elena Wood selecciona algunas de estas imágenes y las une con otros archivos para dar origen al documental *Locas mujeres* (2011) que no toma una posición respecto de este aspecto privado.

La crítica que más ha investigado sobre la pulsión erótica de Mistral es la puertorriqueña Licia Fiol Matta quien afirma que la imagen

pública que Mistral cultivó es decisiva en la opción del Estado chileno de convertirla a ella en un ícono. En *A Queer Mother for the Nation*, Fiol-Matta propone que la madre queer es un deseo nacional chileno, donde se propone a la ciudadanía reverenciar a una madre que no puede ser llenada. Mistral contribuyó a esa representación de madre, pues ella hizo de su posición de profesora una figuración de madre de la república, posición que causaba rechazo en una parte de la intelectualidad.

Otro hecho que contribuyó a la iconización *post mortem* de Mistral es que ella cultivó en varios poemas la idea de la madre soltera, que era afín con la situación de las mujeres populares chilenas del siglo xx. Entre estos poemas destacan: “La mujer fuerte” y “Poema del hijo” de *Desolación*. En “La mujer fuerte dice”: “Alzaba en la taberna, honda la copa impura / el que te apegó un hijo al pecho de azucena, / y bajo ese recuerdo, que te era de quemadura, / caía la simiente de tu mano, serena” (1988: 66). La representación de la mujer como ingenua frente a la sexualidad, pero valiente frente a la decisión de tener o no tener el hijo, se reitera en Mistral, produciendo una monumentalización de la mujer frente a la representación del hombre como objeto de desprecio.

Después del Nobel, Mistral no estaba consagrada, como sería natural pensar, y aún debía lidiar por un lugar como si fuera nadie. Mistral llegó a Los Ángeles en 1946 para desempeñarse como cónsul de libre elección, pero el encargado diplomático chileno desea que ella no se manifieste públicamente como voz autorizada de Chile. Mistral entonces se apodera de la representación por Chile mediante alianzas con otros mundos, fuera del diplomático, profesores universitarios, periodistas y actores de cine, entre otros. Así “radicándose en los márgenes y aliándose con gente aún más heterogénea de lo que se cuenta aquí, Gabriela Mistral extendió de forma exponencial la red que la protegía sin dejar de oponerse a las prácticas antidemocráticas en Chile” (Horan, 2013: 260). Junto con esta lucha, comienza otra más personal, las enfermedades.

La diabetes comienza a debilitarla. Pero ella no se da por derrotada en sus fines, y conjuntamente empieza a escribir *Lagar*, un texto contra la muerte, la de su madre, la de Yin Yin y la propia. Entremedio una buena noticia. Chile le concede el Premio Nacional de Literatura (1951), aunque seis años después de recibir el Nobel. Finalmente gana la lucha diplomática y es reconocida cónsul de Chile

en Nueva York en 1953. Publica *Lagar* el siguiente año. El extraño título alude a la construcción de madera donde se muele la uva con los pies para hacer vino, actividad que es parte del proceso de fabricación artesanal en el norte de Chile. Mistral comenta el título aludiendo a la muerte de Yin Yin: “El destino ha pisoteado mi corazón, como las mozas pisan las uvas en el lagar” (García-Huidobro, 2005: 255). El libro es una poetización de los conflictos y las culpas con su sexualidad. Allí se encuentra el capítulo “Locas mujeres” y el famoso poema “La Otra”.

Los ahorros que ha gastado en sus años de cónsul honorario la tienen en una situación desmedrada. Acepta la invitación del gobierno de Chile para viajar al país y recibir los homenajes correspondientes a un Premio Nobel. En el viaje de septiembre a octubre de 1954 se agota, hasta sufrir un infarto. En 1956, el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo le otorga una pensión especial. Un año después, en 1957, muere en Nueva York de un cáncer de páncreas. Sus restos son traídos a Chile, donde es velada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile que le otorga el grado Doctor Honoris Causa. Desfilan por la Casa Universitaria más de 2000 personas.

En su testamento, Mistral dona los derechos de autor de sus obras, que se publiquen en América del Sur, a los niños de Montegrande. En esta condición están sus cuatro libros de poesía publicados en vida, *Desolación*, *Ternura*, *Tala* y *Lagar*; más los dos póstumos, *Poema de Chile* y *Lagar II*. La medalla de oro y el pergamino de la Academia Nobel los dejó bajo la custodia de la Orden de San Francisco.

Cuando Mistral recibe el Premio Nobel de Literatura en 1945, en su discurso de agradecimiento se reconoce “hija de la democracia chilena”. Con ello, la poeta indica que nació sin patrimonio material, pero logró transformar su nombre en un patrimonio, volviendo su firma indicio de autoridad. Mistral explica en *Tala* su estrategia por contigüidad con la sobrevivencia de los pueblos amerindios. Ella y ellos han sabido “bracear” ante las dificultades, tal como ella poetiza: “Braceo en la oleada / como el que nada siempre / [...] / riendo risa india / que mofa y consiente [...] / braceándole la vida / braceándole la muerte” (1989: 83). La estrategia fue justamente esa risa indígena que a la vez se burla y obedece. De esta forma, ella aceptó el cargo de cónsul sin sueldo, obedeció, pero usó ese nombramiento para presentarse en los circuitos internacionales, entonces, ahí

se rió. La risa fue su modo de percepción, a través de ella, vio la situación completa y pudo ejercer el mejor papel, incluso a veces trastocando o dando vuelta lo que le habían otorgado, para su propio beneficio.

Mistral fue agente de su producción cultural, no sólo escribió, sino que también procuraba divulgar sus textos, por ello se incluía y se mencionaba como escritora. La risa le permitió no victimizarse ante los obstáculos, ya sabemos que quien causa piedad, no provoca risa. Mistral prefirió comprender su situación en el campo cultural e ir ejerciendo las estrategias de publicar, diseñar retóricas poéticas de reapropiación del cliché, vincularse personalmente a políticos influyentes, crear redes internacionales y cultivar una vida privada secreta. De esta manera logró desde de la provincia, obtener el Nobel.

Ante la Patagonia colonizada.
Desolación

GABRIELA MISTRAL VIVIÓ EN PUNTA ARENAS de 1918 a 1920. Durante su permanencia en esta zona de la Patagonia chilena terminó su libro *Desolación* (1922), texto donde la estadía en la ciudad austral queda representada en el tríptico “Paisajes de la Patagonia”, integrado por tres poemas: “Desolación” que da origen al título del libro, más “Árbol muerto” y “Tres árboles”. La palabra “paisajes” con que Mistral designa a este tríptico alude justamente al concepto de “paisaje” como una creación histórica del ser humano mucho más que como un espacio natural. Ahora, para Mistral, la huella desastrosa de la cultura en el medio natural solo puede ser representada por un efecto: “desolación”.

El título del poema “Desolación” refiere a la acción y al efecto de “desolar”. A su vez, el verbo “desolar” significa “asolar”, “destruir” (RAE: 2010). ¿Qué es lo destruido en este paisaje? La pampa chilena es, para la fecha de su estadía, una zona que da muestras de la erosión y del deterioro producido por el ganado lanar. Pero Mistral alude no sólo la devastación del paisaje natural, sino también a la destrucción humana, especialmente la sufrida por los sectores obreros y sus familias.

El poema “Piececitos”, escrito en Punta Arenas e integrado a *Ternura* (1945), hace referencia justamente a la condición desmejorada de los niños pobres y a la inclemencia de los sectores pudientes:

¡Piececitos heridos
por los gujarros todos,
ultrajados de nieves
y lodos!

El hombre ciego ignora
que por donde pasáis,
una flor de luz viva
dejáis (1989: 133)

En 1919, el mismo año del manuscrito del poema “Piececitos”, las alzas de los productos

esenciales en Punta Arenas era tan grande que “el 30 de diciembre, se efectuó un comicio en la Plaza de Armas, organizado por la Federación obrera, solicitando la jornada de ocho horas diarias de trabajo y para protestar por las alzas desmedidas de los precios de los artículos de consumo. [R]esultaron heridas a bala y sable más de treinta personas.” (Vega, 1996: 88). Las condiciones de desamparo económico y cultural representadas en “Piececitos” son las que esperaba cambiar la Federación obrera de Magallanes. Mistral se embarcó de regreso el 5 de abril de 1920, por tanto conocía la cara pobre que generaba el oro blanco. Tanto la conocía que uno de los versos de “Piececitos” dice: “El hombre ciego ignora” (1989: 133), connotando con ello la posición del estanciero y de otros acomodados sin labor social.

Gabriela Mistral tenía una misión en Punta Arenas: ella fue enviada a una de las ciudades más australes de Chile con una tarea específica, “la chilenización de un territorio donde el extranjero superabundaba” (Mistral, 1948). El encargo se lo había hecho el Ministro de Justicia e Instrucción Pública del gobierno de Juan Luis Sanfuentes, a saber Pedro Aguirre Cerda y bajo ese propósito había recibido el cargo de directora del Liceo de niñas Sara Brown.

El encargo de “chilenizar” que recibe Mistral tiene dos líneas de acción: por un lado otorgarle a los migrantes que llegaban una integración al imaginario nacional a través de la educación y por otro lado hacer participar a los naturales de la zona en la idea de nación del Estado. La crítica Fiol caracteriza esto como el proyecto racista del Estado chileno, que consistía en “blanquear la raza chilena”, esto es, “asimilar o aniquilar poblaciones populares indígenas de la provincia, promover la inmigración del norte de Europa” (Fiol-Matta, 2005). En Punta Arenas, Mistral choca con la tarea asignada. Para explicar la disidencia con la misión, volvamos al poema “Desolación” donde ella, al ver desembarcar inmigrantes dice:

Los barcos cuyas velas blanquean en el puerto
vienen de tierras donde no están los que son míos;
sus hombres de ojos claros no conocen mis ríos
y traen frutos pálidos, sin la luz de mis huertos
(1988: 155)

Este “blanquear de las velas” puede leerse en una doble vertiente, una referencia directa a los veleros que llegaban y también en alusión al proyecto de traer ‘blancos’ a Punta Arenas; de hecho en el poema se destacan los ojos cla-

ros de los inmigrantes. La voz desconfía de los aportes de estos colonizadores, caracterizándolos de “frutos pálidos”. Este recelo está vinculado al privilegio de las etnias blancas por sobre los “míos” nombrados en el texto y no considerados como valor al momento de formular la identidad nacional en 1920. De esta forma, en el poema “Desolación” hay un manifiesto de disidencia frente a la política de apertura a la inmigración extranjera desarrollada por el gobierno chileno.

Los “pálidos” o blancos que vienen a “hacerse la América” al fin del mundo, queman bosques y matan a los indígenas que viven nómades en esa parte del territorio. “El blanco astuto disputó también al alacalufe, en los mismos sitios en que las nutrias tenían sus escondrijos, el derecho a ser ellos los primeros en aprovechar las pieles. Muchas veces las balas de los Winchester perforaron el pecho de los infelices indios, cuyos cuerpos eran luego arrojados al fondo de los canales o bien, abandonados allí entre los arbustos para que fueran pasto de las aves carniceras. Nadie descubriría jamás esos restos humanos, que, por lo demás no pertenecían a hombres de raza blanca. Para justificar estas depredaciones sanguinarias, se dijo que los alacalufes eran antropófagos y que

en donde encontraban a un blanco lo atacaban (Melfi, 1993: 74). Mistral ve a los colonos como un conjunto que ha destruido el paisaje de la Patagonia.

La poeta recrea las consecuencias de las políticas de producción de capital de los colonos, esto es, tanto la destrucción causada por el ganado ovino sobre el suelo, como las condiciones lamentables en que viven los hijos de obreros. La poeta connota esta situación como desolar, arrasar, dejar vacío. Y ella decide también dejar vacío su vientre. Esto en términos de la ficción de eliminar la vida que se ha gestado en su vientre. No hablo de la autora, menciono la invención construida en el “Poema del hijo” perteneciente al libro *Desolación* y fechado también en Punta Arenas:

¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo
y bendito mi vientre en que mi raza muere!
La cara de mi madre ya no irá por el mundo
ni su voz sobre el viento, trocada en miserere!
(1988: 141)

En este poema, Mistral explica porqué no dará a luz un hijo. Su argumentación se basa en acabar con una etnia a la cual lo único que le queda es pedir misericordia. El sujeto poético

no quiere que su descendencia vaya pidiendo piedad.

La extraña palabra “miserere” que ella coloca al finalizar la estrofa es el vocablo latino con que comienza el Salmo 50 donde David invoca el perdón de Dios tras el adulterio con Betsabé. Pero, en el poema de Mistral no es David, el adúltero, quien habla, sino una mujer pecadora, que justifica la no prole de esa relación. Además la palabra “miserere” estaba en uso en la Punta Arenas de esos años. El vocablo era empleado en uno de los poemas que los hijos de los adherentes a la Federación Obrera de Magallanes recitaban. Marina Latorre recuerda parte del texto que recitaba: “la juventud, amor, lo que se quiere / ha de irse con nosotros ¡miserere! (Vega, 1996: 162). El autor del fragmento es Domingo Gómez Rojas, un poeta anarquista que murió en prisión en Santiago. El poema “¡Miserere!” publicado en *Rebeldías líricas* (1913) de Gómez Rojas, augura un final funesto para las víctimas y los victimarios: “¡Y hasta quizás la muerte que nos hiera / también tendrá su muerte. ¡Miserere!” (Gómez, 2000: 98), indicando con ello que los culpables de abusos también fallecerán. De esta forma, cuando Mistral en “Poema del hijo” retoma esta palabra no tan solo está empleando su saber religioso, sino una

palabra que, si bien hoy día nos es extraña, era común en los círculos anarquistas de la época, más aún en Punta Arenas y que aludía al destino mortuorio de quienes estaban en un lazo de vencidos y vencedores. Así, el significado de la palabra “miserere” permite poner en relación este “Poema del hijo” con “Piececitos”, donde se poetiza esa progenie que mueve a misericordia.

Al decidir la muerte del nonato en su vientre, Mistral asume una forma negativa de la subjetividad, es decir, comprende que la única posibilidad consiste en cortar o eliminar la progenie que será humillada. En 1919 Lucila Godoy tenía 30 años al igual que la hablante del “Poema del hijo”. Esa voz poética compara sutilmente la extinción de la madera quemándose con la eliminación de la posibilidad del hijo:

Ahora tengo treinta años, y mis sienes jaspea
la ceniza precoz de la muerte. En mis días,
como la lluvia eterna de los Polos, gotea
la amargura con lágrima lenta, salobre y fría.

Mientras arde la llama del pino, sosegada,
Mirando a mis entrañas pienso qué hubiera sido
Un hijo mío, infante con mi boca cansada,
Mi amargo corazón y mi voz de vencido
(1988: 140)

En estas estrofas se construye una escena: hace frío, hay una estufa a leña, ella piensa en la posibilidad del hijo mientras mira la leña consumirse. Decide que no es posible prolongar la estirpe de vencidos. La cancelación de la maternidad es estudiada también por la crítica Raquel Olea, quien refiriéndose a la presencia de este tópico en “Todas íbamos a ser reinas” afirma: “Como Antígona, Mistral entierra el amor familiar y el vínculo consanguíneo para deambular por la incertidumbre, para errar, en soledad, por el desvarío de los signos, para constituirse en sujeto de otra experiencia” (Olea, 2009: 75). En “Poema del hijo”, Mistral no dice “mi voz de vencida”, sino que hace alusión a la estirpe, “mi voz de vencido”, significando un plural, una familia étnica.

La práctica de acabar con los vencidos es analizada por el teórico Homi Bhabha en relación a las novelas escritas por descendientes de esclavos, donde interpreta la automutilación y el infanticidio como dinámicas psicológicas de la resistencia. Este verso de “Poema del hijo” lo resume: “Conmigo entran los míos a la noche que dura” (1988: 141). A través de ese verso alejandrino, Mistral concibe la muerte como una resolución de dignidad.

La amalgama de una cultura vencida con una naturaleza destruida se nos muestra en el poema “Desolación”. Examinemos las dos últimas estrofas:

Miro el llano extasiado y recojo su duelo,
que vine para ver los pasajes mortales.
La nieve es el semblante que asoma a mis cristales;
¡siempre será su albura bajando de los cielos!

Siempre ella, silenciosa, como la gran mirada
de Dios sobre mí; siempre su azahar sobre mi casa;
siempre, como el destino que ni mengua ni pasa;
descenderá a cubrirme, terrible y extasiada
(1988: 156)

El azahar, flor propia del enlace amoroso, es asociada a la nieve en el poema, con lo cual se genera la idea de un casamiento que produce lo que la nieve en la tierra: esterilidad. El corte en la progenie es también la tala de la naturaleza de quien ella recoge su duelo. La adjetivación extasiada se repite, para la tierra, “llano extasiado” y para ella “terrible y extasiada”. La esterilidad produce el éxtasis, que es comprensible como salida hacia el signo verbal. Entonces, en el poema “Desolación”, se produce una unidad entre la llegada de los barcos inmigrantes y el estado de ánimo de la hablante signado por el

duelo, en razón de que los recién llegados desolarán el paisaje y la llevarán, a ella, a dejar vacío su vientre.

Mistral describe la zona patagónica como desolada. Su visión se corresponde con el nombre que reciben ciertos lugares de la Patagonia como Isla de la Desolación, Seno de Última Esperanza, Bahía Inútil y Puerto del Hambre, entre otros. Mistral explica el deseo de no dar vida cuando el espacio que va a habitar ese ser humano sufre el efecto devastador de la modernidad capitalista que transforma en desolado un paisaje antes ubérrimo y habitado. Para Mistral, la desolación es un efecto de las políticas de distribución de las tierras del Estado chileno.

Mistral hace un duelo por la naturaleza devastada. El otro poema de la trilogía es “Tres árboles”, donde la hablante se une a lo caído y a lo abandonado. El crítico Martin Taylor ha visto en los tres árboles caídos una representación de Cristo junto a los dos ladrones. Para Taylor, la poeta se fundiría en ese dolor redentor con ellos. Aunque apoyo la idea del dolor redentor, mi lectura pondrá acento en el motivo de la inutilidad de la devastación humana presente en la última estrofa:

El leñador los olvidó. La noche
vendrá. Estaré con ellos.
Recibiré en mi corazón sus mansas
resinas. Me serán como de fuego.
¡Y mudos y ceñidos,
nos halle el día en un montón de duelo!
(1988: 157)

El leñador no ha ocupado los árboles que ha talado. Por ello, el cercenamiento se vuelve inútil. La hablante se une a árboles que han quedado en el camino, transformándose en la única pariente en el velorio de una familia donde los otros deudos olvidaron a los muertos e incluso no advierten el pasaje fúnebre y desolado que habitan. Ahora el duelo no es sólo por los árboles, sino por la humanidad arrasada y ahí está mi consonancia con Taylor. Esa humanidad, en mi lectura, está localizada, son aquellos que Mistral dice que no hubiera conocido sin haber residido en Punta Arenas e interesarse por el pueblo abandonado: “Podría haber vivido diez años, sin contacto con él; el corte entre las clases sociales era grande y vertical. Y esta novedad de los ojos sería más un repaso de facciones exóticas y un oír en la jerga de oficio inédito” (Mistral, 1948). Mistral logra oír esos idiomas vernáculos, el de los selk’ nam

y de los kawéskar, y por tanto ve el abandono en que las etnias locales han sido dejadas.

Mistral sospecha de los mecanismos de acumulación capitalista. Su cultura campesina la lleva a asociar el árbol con la vida social de una comunidad. La importancia de los árboles en la poesía de Mistral ha sido destacada por Grínor Rojo, quien ve en ellos un “papel emblemático: dador de frutos, madera, brisa, follaje, gomas y resinas, y como si eso fuera poco, dulce refugio de tirsos floridos y de pájaros cantores” (Rojo, 1997: 214). La forestación fue un tema recurrente en su estadía en Magallanes, como expone Scarpa: “Quiso, como su amor a la naturaleza se lo dictaba, que las partes yermas, cercanas a su liceo tuvieran árboles, y junto a sus alumnas los plantó” (Scarpa, 1977: 224). Los bosques incendiados y el paisaje desolado es para Mistral una consecuencia del actuar humano que la lleva a levantar su voz literaria.

La devastación patagónica mueve a Mistral a elaborar la condición blasfema de su voz en el libro *Desolación*. El texto metapoético, “Árbol muerto”, explica las características blasfema y amarga de su voz. En el texto, ella y el árbol se funden:

En el medio del llano
un árbol seco su blasfemia alarga;
[...]
Los que amó, y ceñían
a su torno en septiembre una guirnalda,
cayeron . [...]
Le dan los plenilunios en el llano
sus más mortales platas,
y alargan, por que mida su amargura,
hasta lejos su sombra desolada.
¡Y él le da al pasajero
su atroz blasfemia y su visión amarga!
(1988: 157)

Los que amó cayeron, queda un solo árbol en la llanura, con el cual la hablante se mimetiza. La luz de la luna lo expone en su calidad de vestigio. Ese árbol ha quedado ahí para dar testimonio. Incluso los que otrora lo invitaban en septiembre a participar de los festejos patrios, han muerto. El árbol queda ahí como cuerpo sacrificado con su corona ceñida. En el poema, la patria requirió ese sacrificio. Desde esa pena surge su voz blasfema y su voz amarga. Su voz alarido es detenida sólo por un sonido más fuerte, el del viento: “El viento hace a mi casa su ronda de sollozos / y de alarido, y quiebra, como un cristal, mi grito” (1988: 155). El crítico Patricio Marchant ve una identificación

entre voz, dolor y viento: “El viento pasa y al pasar aúlla; viento: voz del poeta, poeta que se identifica con el viento, que más bien que tocar el árbol es, primero ante todo, tocado por él” (Marchant, 1984: 155). Comparto con Marchant y colijo que la voz que se explica meta-poéticamente en “Tres árboles” surge desde el dolor que implica constatar el poder de muerte sobre la naturaleza y sobre las etnias.

Además del tríptico de *Desolación*, la zona magallánica vuelve como tópico en *Poema de Chile*, donde podemos encontrar “Patagonia”, “La hierba” e “Islas australes”, tres poemas que se retroalimentan entre sí para seguir configurando este paisaje austral que ya sabemos es la manifestación visible de la intervención del ser humano en lo natural y lo social. Entonces la fuerza del viento descrita por Mistral está en relación con la destrucción. Mistral asocia el viento, en el poema “La hierba”, a una fuerza aplastante: “Viento patagón, la hierba / que tú hostigas nunca matas.” (1985: 180). La hierba alude a los niños y niñas vencidos, arrodillados y desconsolados. Leamos:

Hierba, hierba, hierba sólo
niño hierba arrodillada,
hierba que teme y suspira,

y que canta así postrada
[...]
“Angel de la Hierba”, nonada,
[...]
subir y ser abajada
Un solo y largo temblor
mientras cruza aquel que mata
[...]
Pase el viento, escape el viento,
quiero oír a la postrada. (1985: 178-79)

El poema repite dos veces la palabra “postrada” lo que provoca la intensidad cuando leemos por segunda vez el adjetivo. A pesar de la humillación, esa hierba aún canta. Mistral emplea hierba como niño/a para representar esa mayoría que es una minoría en términos políticos. Esa minoría que cuando se levanta es “abajada”. La invención de la palabra es notable, solo “abajada” nos da esa idea de aquello que es reducido en un intento por hacerlos funcionar solo como ‘cosa’ pequeña, como “nonada”, otra palabra mistraliana, relativa al ninguneo social chileno. Así, en Mistral el territorio, las formas de subjetividad negativa y las prácticas políticas forman una unidad que se interrelaciona.

El dolor por la coerción a que son sometidas ciertas subjetividades es una constante que explica el carácter luctuoso del arte mis-

traliano. Ella asocia su voz poética al viento: “El viento Norte viene / levantándose, ladino, / [...] /¿sabe a qué baja el Loco? / Baja a cumplir su destino. / [...] Porque, sábelo, nosotros, / poetas de él aprendimos /el grito rasgado, el llanto.” (1985: 33-34). Por tanto, es necesario diferenciar el viento norte del viento Patagón, sin olvidar que en el proyecto estético mistraliano ambos son fuertes y poderosos. Esta manera dual de entender el viento la señala en el poema “La hierba”:

Pasta la oveja infinita,
de tu grito atribulada
y una cubro con mi cuerpo
y parezco, así doblada,
una mujer insensata
que ama a los dos, trascordada (1985: 179)

La hierba, la oveja y el viento ocupan un lugar en la afectividad de la hablante. La hierba, en su condición de pequeña, y la oveja en su valor simbólico de animal sacrificado, mueven a la hablante a darles protección. El grito de la oveja la ha interpelado. Tal como poetiza la hablante, ese es “un grito que todavía / escuchan mi cuerpo y mi alma” (1985: 180). Por ese grito, ella se dobla al modo de un árbol que

protege y así queda “trascordada”, palabra de creación mistraliana que interpreto como más allá de la cordura y afectada en el “cor”, corazón, es decir conmocionada hasta casi la locura. Ese más allá patológico que es no olvidar la muerte y permanecer en luto permanente y que es a la vez fuente de su arte.

Mistral crea dos nombres para la gente de la Patagonia: “gentes aforestadas” y “gente amotinada”. El primer gentilicio no existe en la RAE, pero podemos inferir que se trata de gente sin foresta, con lo cual Mistral vuelve a posicionar la importancia de los bosques como detención del viento. El segundo gentilicio es “gentes amotinadas”. Esta gente sublevaba eran los integrantes de la Federación Obrera de Magallanes (FOM), que durante los años que estuvo la poeta en Punta Arenas exigieron y se manifestaron públicamente por sus derechos. Ejemplo de ello es la toma de la ciudad de Puerto Natales el 23 de enero de 1919, fecha en que prenden fuego a la casa Braun y Blanchard y al muelle. Mistral no muestra empatía hacia esa gente amotinada, a pesar de comprender las causas de su protesta. Ella toma una posición en su poesía y esta es, tal como dice la crítica Elizabeth Horan, identificarse con los niños y las mujeres: “In her po-

etry, members of certain groups (such as pregnant women, abandoned women, the mothers of young children, Jews, American Indians, mixed-blood South Americans, war refugees) are singled out as possessing a vocation for suffering. She unfailingly identifies herself with the members of these groups (even though her success, first in the schools, later as an expatriate artist and intellectual, gave her ample the opportunity to change this self-presentation)” (Horan, 1994: 75). Ella toma partido por estos desvalidos, mucho más que tomar la voz de una utopía revolucionaria que no abordaba específicamente las condiciones de vida de las mujeres y los niños.

La solución a los problemas sociales que propone poéticamente Mistral es llevar el orden y los principios legales hasta el territorio austral. En el poema “Islas australes” describe ese espacio como “la nidada de islas / fuera de ley y de hallazgo” (1985: 181). La representación de Mistral de ciertos terrenos magallánicos como fuera de la ley tiene relación no sólo con los abusos allí cometidos, sino también con la importancia que los grupos anarquistas tenían en la región. De hecho en el diario *El Trabajo* de la FOM, en su edición de marzo de 1912 destaca el artículo “El obrero socialista y

el anarquismo”, donde puede verse el proyecto y la infraestructura que poseía el movimiento anarquista a principios del siglo xx en Chile. Esta notoriedad desembocó en una tragedia. El edificio de la FOM fue incendiado el 27 de julio de 1920, con los trabajadores y sus familias adentro, hecho que podríamos leer como equivalente al incendio de la fábrica que da origen al primero de mayo, día del trabajador. También hubo allí un intento de arrasar. Ese es el horizonte discursivo desde el cual Mistral está escribiendo su primer libro.

La estadía que Gabriela Mistral realizó en Punta Arenas quedó inscrita en su producción poética. La Patagonia es descrita en su carácter de territorio asolado por la necesidad de producir terrenos aptos para el pastoreo del ganado bovino; y de espacio del cual las comunidades étnicas fueron marginadas para privilegiar al inmigrante europeo.

No te digan indio pata rajada.

Poema de Chile

MISTRAL ERA CONSCIENTE DE LOS PROBLEMAS étnicos y de clase de Chile. Sobre la injusticia que viven los indígenas en el país angosto, en el texto “Música araucana” dice: “Los españoles vencidos y echados, han debido reírse de buena gana muchas veces de cómo el criollo americano, en todas partes, continuó el aniquilamiento del aborígen como una felonía redonda que toma el contorno del perfecto matricidio. Mucho se ha asegurado que el alcoholismo es la causa más fuerte de la destrucción indígena o la única de sus causas. La que escribe vivió en ciudad chilena rodeada de una “reducción”, [donde] los delitos del matón rural que roba predios de indios, vapulea hombres y estupra

mujeres sin defensa a un kilómetro de nuestros juzgados indiferentes y de nuestras iglesias consentidoras” (Mistral en Quezada, 2004: 87). Esta idea de que sería justo que a los indígenas se les devolviera la tierra encuentra una solución literaria en *Poema de Chile*.

Mistral se hace cargo también del problema de clases del país. Sobre estos temas ahonda en las cartas que intercambió con Eduardo Frei Montalva, especialmente alrededor de 1940, cuando el político y su grupo se estaban separando del Partido Conservador. Ese mismo año, Frei publica el libro *La política y el espíritu*, un ensayo sobre los problemas sociológicos del mundo contemporáneo, pero desde el punto de vista de la filosofía, del cual Gabriela Mistral escribe el prólogo.

En el intercambio epistolar con Eduardo Frei, el diálogo ahonda en la clase media, estrato sobre el cual Frei se piensa como líder. Sobre ella, Mistral dice:

Ay, el mal mayor, mi amigo, es nuestra clase media, y lo mal que anda el pueblo [...]. No tengo yo ninguna debilidad por la clase alta, cuyo egoísmo necio veo muy claro. Pero tengo ojos para ver y saber que no se puede prescindir de esa clase por completo, aunque se gobierne

con F.P, porque la arena (movediza) y molida de la clase media no nutre a un régimen. Más lo nutriría el pueblo, si no lo tuviésemos en hambruna, es decir en rabia y amargura (Mistral, en Quezada, 2004: 409).

Mistral ha sufrido las veleidades de la clase media y parte de *Poema de Chile* simboliza esta característica a través de la imagen de la doblez o hipocresía.

Las profesoras de clase media fueron quienes se opusieron mayormente al nombramiento de Mistral como directora del recién creado Liceo de niñas de Santiago en 1921. Se la descalificó y le adjudicaron los adjetivos de “trepadora”, “intrusa” y “aparecida”. La clase media chilena suele denostar al sector popular cuando este quiere progresar y acceder a los beneficios de otro estrato. El ensayista Óscar Contardo en *Siútico* (2008) describe Chile como una sociedad premoderna en este aspecto: “La idea de aceptar el lugar que a cada uno le ha tocado es simplemente feroz [...] los chilenos demuestran altos niveles de adhesión al valor de la obediencia y lo sitúan por encima de otros como el altruismo, el ahorro y el trabajo duro. Más que la racionalidad, para lograr el respeto de la comunidad lo importante es la sumisión a

la jerarquía. [...] Si el cacique dice que sí es sí” (Contardo, 2008: 156). Mistral rompía la estabilidad de cada uno en su lugar, por ello fue “hecha desaparecer” o negada en vida, lo que se torna figura literaria en su autorrepresentación como fantasma en *Poema de Chile*.

Mistral en su diario de vida se defiende de estas acusaciones: “Yo no soy la intrusa que dicen [...]. No estuve en un ilustre banco escolar de un ilustre instituto. No pude. Mi madre debía vivir del trabajo de mis manos cuando yo tenía quince años [...]. Intrusos los que se apegan a un partido o a una institución cualquiera para que les reflejen su resplandor y defiendan el pan de cada día” (Mistral, 2002: 81). Esta respuesta es a nivel privado en su diario de vida y a nivel público, fabrica una ficción para defender su nombre y su posición. Esa ficción es una parte fundamental de *Poema de Chile*.

La voz poética argumenta en *Poema de Chile* su nuevo patronímico. Mistral dice aquí es el nombre de un viento frío que atraviesa parte de España e Italia. Fuera del texto poético ha indicado que este apellido proviene del poeta Federico Mistral, pero en este ensayo seguiré sólo las simbolizaciones por las cuales la hablante concibe su nominación en *Poema de Chile* (1967), a saber: sólo lo liga al vien-

to. Con esta auto atribución, Mistral polemiza con la cultura chilena que busca genealogías inexistentes, y que está acostumbrada a usar la pregunta por el origen: “esta niñita, ¿de quién es hija?” y según ello valorar al sujeto.

Mistral crítica al país pequeño en su pequeñez, en su falta de nombre, en su manera de concebirse como sujetos heridos por “el hueco simbólico del pater” (Montecino, 2001: 33). De esta forma, la creación del apellido Mistral en el poemario opera como una sutura de esas tachaduras que le decían “ninguna”, “aparecida”, “pagana” o poco femenina, cada una de las cuales Mistral recuerda y va respondiendo en *Poema de Chile*. El libro es legible entonces como un atlas de recomposición hacia un sí misma que es nosotras/nosotros y es también una diatriba y recado para Chile sobre su nombre y su imaginario social étnico y de clase.

El filósofo Thiebaut distingue dos maneras de nombrar, el procedimiento antiguo y la forma moderna. En la manera arcaica, el sujeto recibe su nombre y su función; Thiebaut plantea, como paradigma, el caso de Jacob quien obtiene de Dios el nombre de “Israel” y su identidad de luchador. El mismo ejercicio se presenta en tribus ancestrales, donde un integrante recibe su nombre y su tarea, ya sea

esta de hechicero, cazador u otra. Por el contrario, en el nombrar moderno no se recibe la identidad junto con el nombre, dado lo cual el sujeto debe buscar su función. En el nombrar moderno, el sujeto tiene conciencia del lenguaje y sabe que el nombre está precedido por un texto. En términos de Lacan: “los símbolos envuelven en efecto la vida del hombre con una red tan total, que reúnen antes de que él venga al mundo (el) dibujo de su destino, que dan las palabras, que lo harán fiel o renegado” (Lacan, 1984: 268). La reflexión sobre la red que nombra y el desafío al nombre es un hecho moderno cuya ocurrencia se presenta “cuando un nombrar no es ya la clave de un ser y este no se reconoce en aquel, es que ese alguien ha encontrado un nuevo lugar que se define en un sistema de acción diferente y un sistema de significación distinto” (Thiebaut, 1990: 118). La voz de *Poema de Chile* participa de la conciencia moderna del nombrar, por ello entrega los antecedentes del rechazo al nombre que la precedía, justifica la designación que se otorga a sí misma y explica sus nuevas funciones.

La voz de *Poema de Chile* recorre el país sin el patronímico heredado de Godoy, porque este es borrado, aunque, en estricto rigor, ya tenía esa condición, pues pertenece a esos

apellidos ninguneados en la cultura chilena, los que nacen tachados. Sobre esta situación social y tras el análisis de unos datos, el diario *El Mercurio* concluye “Para un chileno cualquiera un apellido porta suficiente información como para hacer jerarquías solamente a partir de ese dato. Por algo Infante no es lo mismo que Machuca; (lo que explica) que un mal alumno de clase alta obtiene ingresos un 15 por ciento mayores que un buen alumno de origen popular” (s.f., 2004: E3). El Godoy de Mistral pertenece a los Machuca, vale decir un apellido que condiciona un lugar marginal en la cultura chilena.

Desde el punto de vista de los apellidos valorados, gran parte de los chilenos(as) no tenemos nombre, por ende la ficción del origen es nuestra historia —la peripecia, diría Aristóteles—. Mistral regresa al país sin nombre en la condición de fantasma, indicándose con ello la situación de quien tiene algo que saldar, una deuda que me parece tiene que ver con la tachadura. Mistral reconoce en la condición de fantasma su lugar en la cultura chilena, el “ninguneo” que examina con burla:

Ja, ja, ja. Yo soy un fantasma,
pero cuando era una viva,

nunca me tuve la suerte
de ser de rutas oída (1985:36)

Mistral asume la condición fantasmal como ejemplificación del mote de “aparecida” (1985: 109) que le recuerda el niño-ciervo-huemulillo que la acompaña. La calificación de “aparecida” remite en Chile al sujeto que no tiene méritos, que no hizo carrera, para estar en la posición que ocupa; tal adjetivo puede recaer en un sujeto de sectores medios o populares, pero no en un personaje aristocrático cuyo apellido lo valida, tenga o no méritos.

Cuando se le dice a Mistral “aparecida” se la ubica dentro del sector que ocupan (mos) los sin patronímico y se le insinúa que no debe moverse de allí. Mistral toma este insulto que cae sobre ella y lo transforma acentuando su vertiente popular rural, “el apareció”, el “alma en pena”. El “ninguneo” de la cultura nacional es transformado por Mistral en una práctica contra sí misma, ella se borra, se cambia de nombre y de país, por ello el recuerdo de su nombre abandonado lo experimenta como trauma:

Y tú, ¿tienes otro nombre [...]
—Sí, el que me dieron

y el que me di de mañosa
y el nuevo me mató el viejo.
No averigües más. ¡Camina! (1985: 41)

De esta manera, el nombre de Mistral está elaborado sobre una escena anterior de la cual no es posible hablar y que explica que la figura del fantasma esté presente en gran parte de la poesía mistraliana.

Al insulto de “aparecida”, se suma el descalificativo de “trascordada”: “ahora las gentes dicen/ que eres cosa trascordada” (1985: 109). Grínor Rojo nos hace ver que “trascordada rima con renegada en “Montañas mías”, y en otros contextos lo hará con descastada, trocada y desatentada, todo ello dentro del mismo campo semántico de no pertenencia, de extrañeza y confusión” (1997: 312). El crítico identifica en “trascordada” el insulto de “renegada” que recibe Mistral. Comparto este punto de vista y quisiera agregar lo que Mistral hace con esta ofensa. La poeta da vuelta este insulto de “trascordada”, estableciendo para él otra circulación simbólica, donde ella se denomina positivamente “hija trascordada” (1985: 37). Leo este uso de “trascordada” como un gentilicio de los valles transversales al que se suma el significado de “estar atravesado”, vale decir, la

voz no termina el duelo con Chile. Cordón es también vínculo umbilical, estar comunicado con ese sitio que es Chile:

En montañas me crié [...] parece que nunca, nunca aunque me escuche la marcha, las perdí, ni cuando es de día ni cuando es noche estrellada, y aunque me vea en las fuentes la cabellera nevada, las dejé ni me dejaron como a hija trascordada.

Y aunque me digan el mote de ausente y renegada, me las tuve y me las tengo todavía, todavía, y me sigue su mirada (1985: 37)

Mistral reivindica la ruralidad como escena fundadora de su subjetividad. Su condición rural la mantiene en un vínculo madre-hija, que mantiene el cordón umbilical. Este “ser hija” es lo que a su vez la instala en el espacio trascordura, es decir más allá de las lógicas instituidas que sitúan la modernidad en la ciudad y oscurecen del escena primigenia chilena del campo. La ciudad rompe las filiaciones y las

sustituye por contratos, por ello es imposible situarse como hija, el ciudadano es un par entre pares.

Al mote de “renegada” que significa la “que ha abandonado voluntariamente su religión y sus creencias” (RAE), Mistral responde, en el poema, con la elección de lo que considera lo propio, vale decir, su acompañante, un indígena norteño cuyo nombre circula entre “huemulillo” (1985: 16) y “Niño-Ciervo” (1985: 17). Este personaje favorece también un diálogo consigo misma, porque para Mistral lo propio es lo indígena. De hecho en uno de los *Recados* dice sobre un auditor de música mapuche: “un personaje oficial que escuchó con su pobre oreja los cuatro discos impresos (de música indígena), encontró demasiado primitivos aquellos cantos de guerra o de caza, indignos de ser mostrados como documentos raciales, y ordenó la recogida de las cuatro ediciones. Dicho personaje lleva hasta en sus fotografías retocadas, unos indudables huesos indios” (1957: 81). Mistral critica fuertemente a ese Chile que se quiere blanco, aunque se tenga que limpiar con lejía.

La elección del ciervo como compañero de ruta está vinculado a la parte indígena de cada chileno, así como a la imagen mitológi-

ca de despedazamiento, y por otro lado remite también, por homofonía, al significante siervo-esclavo. Mitológicamente el ciervo es el animal que recibe como castigo, en la tradición griega, la dispersión de sus miembros y la insepultura de los mismos, y por tanto, metáfora del indígena, en razón de cuerpo que el poema mistraliano busca reunificar y liberar de su condición subalterna. Además el huemul es uno de los animales que forma parte del escudo nacional de Chile. El otro, es el cóndor. En el texto “Menos cóndor y más huemul”, Gabriela Mistral explica cómo ve a estos representantes de las identidades chilenas: “Yo confieso mi escaso amor por el cóndor, que, al fin es solamente un hermoso buitре. [El] maestro de escuela explica a sus niños: ‘El cóndor significa el dominio de una raza fuerte, enseña el orgullo justo del fuerte’” (Mistral en Quezada, 2004: 323). Estos comentarios nos permiten advertir que Mistral reconoce la violencia como una de las formas posibles de las identidades chilenas.

Pero a Mistral le gustan los ejercicios nacionales fuera de la violencia. Por esto, ella prefiere el huemul frente al cóndor: “El huemul es una bestezuela sensible y menuda [...] Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado [Él], como los ciervos, se salva a menu-

do sin combate, con la inteligencia, [tiene] la defensa indirecta del que se libra del enemigo porque lo ha olfateado a cien pasos” (Mistral en Quezada, 2004: 323-24). En *Poema de Chile*, Mistral realiza esta defensa indirecta que le agrada del huemul.

Los referentes “huemulillo” y “niño-ciervo” señalan la condición de subalteridad: huemul y no cóndor, niño y no adulto, siervo y no amo, indígena y no blanco. Esas son las identidades no hegemónicas que Mistral busca reinstalar para constituir el cierre y que revelan el objetivo de su viaje:

Te voy llevando a un lugar
donde al mirarte la cara
no te digan como nombre
lo de ‘indio pata rajada’
sino que te den parcela
muy medida y muy contada (1985: 140)

El nuevo pacto social de Mistral propone una reubicación para el indígena, donde este tenga tierra y por ende no sea un “pata rajada”, vale decir un herido de tanto caminar.

La petición de tierra simbolizada en *Poema de Chile* tiene un correlato con la ideología de Mistral a favor de la Reforma agraria. Ella declara: “Yo soy una vieja agrarista porque fui una

niña de campo y vi el egoísmo y la estupidez [:] ni un solo campesino con tierra. Tres haciendas dueñas del suelo y hasta ... del mujerío que los patrones se adjudicaban. La suerte del aldeano y la de las mujeres rurales no solo me toca, me sacude” (2002: 213). En el poemario, Mistral solicita le den parcela a un tipo particular de campesino, que es el poseedor de la condición indígena.

Los tres caminantes, niño, cervato y fantasma son representaciones de un mismo cuerpo personal y social borrado que debe ser restituido. El aspecto de diatriba del poemario se vincula, en parte, con esta deuda por saldar, por ello, el niño-ciervo le dice a Mistral que parece que porfiara contra otros:

Oye, por qué a veces, vos
calláis, mi mama – fantasma,
y parece ..., sí, parece
que contra alguno porfiaras.
Yo no veo a nadie, pero
es como que a alguien hablaras (1985: 110)

Efectivamente, ella pelea contra un discurso que le ha dado al indígena la condición y el mote de “pata rajada”. Esta pelea es sinécdoica en el sentido que apela a la necesidad

de retornar el nombre a todas las etnicidades menos valoradas dentro del imaginario nacional, como los mapuches: “Hasta su nombre les falta. / los mientan ‘araucanos’/[...] Ellos fueron despojados,/pero son la Vieja Patria,/ el primer vagido nuestro/nuestra primera palabra” (1985: 151). Aquí vamos al origen de la falta de nombre que se ubica en la catástrofe de la conquista, nos arrebataron las palabras y con ello nos dejaron un efecto, el orden simbólico es para nosotros una impostura. El problema es relevado por Mistral en “Selva austral”:

—¿Y qué dice eso ‘Llanquihue’?

—¡Ay! para nosotros, nada!

Porque fue la vieja gente

la que, como Dios, mentaba,

y nombrar es un gran arte.

Tú y yo no sabemos nada (1985: 169)

Dado que “no hay identidad por fuera de la representación” (Arfuch, 2002: 22), todos los chilenos del lenguaje indígena sustraídos, somos fantasmas en la representación de Mistral. La condición de fantasma es la de aquella cosa que nos mira no verla. En el poema “Araucanos”, Mistral problematiza el tema de lo indígena como lo invisibilizado:

Vamos pasando, pasando
la vieja Araucanía
que ni vemos ni mentamos.
Vamos, sin saber, pasando
reino de unos olvidados,
que por mestizos banales,
por fábula los contamos
aunque nuestras caras suelen
sin palabras declararlos (1985: 150)

Lo invisibilizado es aquello que está ahí, pero nos negamos a verlo, porque nos dice algo desequilibrante de nosotros mismos. Por el contrario, visibilizar la cultura indígena significa acabar con la idea de los chilenos como los blancos. Mistral problematiza que lo invisibilizado no es sólo una subjetividad externa, sino una parte de nosotros mismos que nos mira no verla. El ninguneo que recibe Mistral tiene un antecedente en su rostro de indígena norteña.

Mistral discute la intención de borrarnos lo moreno del rostro, a través de la figura de la garza. El poema discurre acerca de las garzas blancas, las privilegiadas por “tanta leyenda dorada” y las garzas grises, con las cuales la hablante muestra su afinidad:

Quiere la gana de algunas
que en mi conflicto de garzas

yo me olvide de la gris
y me quede con la blanca,
pero tengo tentación
de quedar con la agrisada [...]
Vendrá mi hastío del blanco [...]
Pero la blanca se tiene
tanta leyenda dorada
tanto le han cantado que
la van volviendo sagrada.
Y ya me cansa de fría,
de perfecta de alabada (1985: 117)

Mistral está aburrida de una nación que se empeña en llamarse blanca, como explica también Jorge Larraín: “desde muy temprano ha habido en Chile una valorización exagerada de la “blancura” y una visión negativa de los indios, (que ha incidido en que) mientras más oscura es la piel, más baja es la clase social” (2004: 232). La nación blanca nos vuelve a todos habitantes de Cómala, nos quita cuerpo y nombre.

Otro denuesto que Mistral recuerda en *Poema de Chile* es el de “mujer pagana”. El indígena que la acompaña se lo menciona:

—Que tú eres mujer pagana,
que haces unos locos versos
donde no mientas, dijeron,
sino a la mar y a los cerros (1985: 154)

El paganismo de la poeta sería su vínculo con la naturaleza. Mistral se presenta como la hija de la naturaleza y yo diría también “hija natural”, en tanto Godoy es borrado y sustituido por el viento.

La relación de Mistral con las montañas tiene un carácter andino, el cual fue calificado de pagano. Pero Mistral no renuncia a su forma de entender las montañas en *Poema de Chile*. Al contrario dos poemas vuelven sobre ese punto y enfatizan su religiosidad incaica. Uno de ellos es “Montañas mías” y el otro es “Monte Aconcagua”, donde se dice “Elohim Aconcagua”:

mi monte Aconcagua [...]
conforta, llama, urge,
nos aúpa y abrasa, [...]
tornea las manzanas,
enmiela los racimos, [...]
arreatado Elías,
¡Elohim Aconcagua!
[...]

Mas nunca renegamos
su pecho que nos salva,
parece sueño nuestro,
parece fábula [...]
¡Elohim abrasado,
viejo Aconcagua!

Yo veo, yo veo,
mi padre Aconcagua
de nuestro arcángel
desciende toda gracia.
Ya se oyen sus cascadas,
por las espumas blancas
la madre mía baja
y después se va yendo
por faldas y quebradas,
¡Demiurgo que nos haces,
viejo Aconcagua! (1985: 64-66)

El poema tiene la fuerza de un rezo en adoración hacia las montañas, donde la voz afirma su fe en la repetición de “yo veo”. El monte les da manzanas y otras frutas y por eso los levanta o *aúpa*, como dice la voz en quechua. El pecho de la montaña, su plano cultivable es motivo de culto, de él no se puede renegar. A su vez el nevado produce el agua que “baja” por las “quebradas” y así da prosperidad al pueblo andino. Bajo el uso de las palabras cristianas como “arcángel” o “Elohim” (dioses), está la adoración que la voz realiza hacia la montaña. Por tanto, Mistral responde la acusación de “pagana”, explicitando poéticamente, por una parte, su filiación andina y, por otra parte, su empatía con la cultura mapuche.

El recurso de Mistral con respecto a los insultos es enfatizarlos, si es calificada de pagana, ella se identifica con las hojas de boldo, porque:

Mienten sus hojas por rudas
que no son cosa cristiana
pero vuelan por el mundo
sus hojas hospitalarias.
Corta, ponlas en tu pecho
aunque son duras son santas (1985: 125)

La tautología es que Mistral se representa metafóricamente en las hojas del boldo que vuelan por el mundo, a la vez que se señala como cristiana; un conflicto irresoluto que se inicia con el sincretismo colonial. El principio de identificación con la naturaleza de Mistral es la escena reprimida, por ejemplo, la denominación referida como mama es legible como una metonimia de Pachamama. El tema no es exclusivo de *Poema de Chile*, está presente en importantes textos anteriores, como “La otra” de *Lagar*, a partir del cual Raquel Olea explica que Mistral establece “una relación primaria con la naturaleza, anterior a cualquier dominio” (Olea, 1990: 63). Me parece que Mistral al establecer este tipo de cercanía con la naturaleza, recupera “la casta y el nombre” (1990: 24) que fueron reprimidos tras la adopción es-

pañola de Godoy. “Mistral” es un nombre más genuino en tanto vuelve al significante naturaleza a través del nombre de un tipo de viento.

El espectro, personaje central de *Poema de Chile*, concurre para pedir que se restituya lo desarreglado. Por ello, la voz traza un mapa donde va evidenciando cómo en cada lugar ocurre el desmembramiento personal y social. En las viñas de la zona cercana a Valparaíso, observa el efecto del vino sobre la población: “entrando por los viñedos/que el Diablo trenza y destrenza/ [...] dan al animal y al indio/ tufos de alcohol /al otro quemó el pastel/ que blanqueaba de corderos/y a mí me manchó, de niña/la bocanada del viento” (1985: 61). El alcohol es visto como una práctica disolvente del lazo social, lo que revela que no se representa a Chile a través de una visión paradisíaca, sino que se le observa como un territorio en conflicto, donde todos los habitantes participan de la desconyunción de los miembros.

El cuerpo social chileno despedazado se personifica también en la propia sujeto lírica, puesto que la asociación de la palabra “bocanada” con “mancha” remite al carácter furioso y violador que Mistral le asigna al alcohol y a lo que puede arrojar una boca, los insultos por ejemplo. La poeta chilena Cecilia Vicuña

ha dicho sobre la función de los insultos en Chile: “quién dice el mejor y el más horrendo al mejor amigo” (Vicuña, 1997: 75). Por ende, ser hija del viento equivale a situar la marca de identidad en una violación que la rompe como unidad y la deja rota.

La rotura o carencia de Mistral se prolonga además por situarse fuera de los modelos prestigiosos, no tan solo étnicos, sino también de género:

no hacía lo de mis años:
no cosía, no zurcía,
tenía los ojos vagos,
cuentos pedía, romances,
y no lavaba los platos (1985: 38)

La hablante del poema se aleja de las labores de casa y desea la letra, específicamente quiere oír romances, ese género español que cuenta historias de un lugar particular, lo cual es efectivamente *Poema de Chile*. En el texto que ella escribió “Hija del cruce” (1942) se define por dos cruces: la transición hacia el siglo xx y su sincretismo mestizo. Sobre lo mejor que pronostica para fines del siglo xx dice: “Las mujeres, habremos sido reconocidas como criaturas cabales y no como subespecie para la

crianza y la cocina” (en Quezada, 2004: 356). Este pensamiento es bastante distinto del manifestado en 1927, en “Feminismo. Una nueva organización del trabajo (II)”, donde afirmaba “Sus profesiones naturales son las de maestra, médico o enfermera, directora de beneficencia, defensora de menores, creadora en la literatura de fábula infantil” (231). Es decir, Mistral fue cambiando hacia posiciones más libertarias para la mujer a medida que fue transcurriendo el siglo xx, pero siempre fue el lugar de la mujer un tema de reflexión y poetización.

Dado que la sujeta poética de *Poema de Chile* no cumple con los roles clásicos, el castigo sobre la hablante proviene justamente de sus compañeras de género, de ahí que Mistral feminice la maldad:

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.
Casi no parecen hojas,
parecen mujeres malas (1985: 132)

En palabras de Eliana Ortega, “el patriarcado ha logrado separarnos a las mujeres” (1990). La

mujer mala y la mujer aterciopelada constituyen una equivalencia, donde el género femenino se lee en la tela y su doblez.

La poeta emplea el tópico de las rosas, no como alusión clásica a la fragilidad y belleza femenina, el sentido privilegiado por el soneto amoroso o la oda, sino como una polémica abierta con las prácticas de ese tipo de feminidad que la poeta contrasta con las características de la hierba, metáfora de la feminidad de la “campesina rasa”, valorando esta última:

Las flores de Chile son
tantas, tantas, mi chiquillo,[...]
Unas serán las “catrinas”
otras, campesinas rasas.
Que ellas huelen todo el año
y las rosas una semana,
y tanto que pavonean
de su garbo y de su gracia...
Cuando ya te llegue el tiempo
de noviazgos y jaranas,
andarás también buscándolas
con la codicia en la cara (1985: 77)

Mistral le enseña al indígena que las “rosas”, las que exhiben su garbo no merecen elegirse como objetos de deseo y por el contrario, lo invita a considerar a las campesinas que no uti-

lizan la tela o el dobléz. Por ende, el itinerario que traza Mistral sobre Chile es un ejercicio seleccionador, ya que en cada lugar indica lo que debe ser incorporado en el proyecto nacional y lo que debe desecharse. Por ello, el poemario tiene un aspecto didáctico.

El aspecto pedagógico de *Poema de Chile* fue leído por Iván Carrasco: “el sentido etimológico de la palabra ‘pedagogía’ (*paidos* = niño; *agog* = conducir), se corresponde con precisión con la acción que realiza la mujer muerta en su postura de madre y maestra: guiar al niño indígena para que conozca su tierra y aprenda a vivir. El poema es, en esta perspectiva, una clase integrada de geografía, ciencias naturales, [...] la otra enseñanza, implícita, es religiosa, ecologista, feminista, intercultural, social, y forma un todo con la anterior” (Carrasco, 2000: 122). Carrasco cita a Patricia Pinto e infiero que comparte su lectura: “Patricia Pinto (define) *Poema de Chile* como un espacio textual en una de cuyas zonas se instala el matriarcado. Invasión del espacio por lo femenino, expulsión física del varón” (2000: 118). Me sumo a la lectura de Pinto a la vez que recalco lo siguiente, se trata del matriarcado de un mujer que vaga con un niño, a la manera de una madre soltera, y donde la enseñanza feminista consiste

en situar y cercar los malos procedimientos de las mujeres: el cotilleo, la preocupación por los afeites y el ninguneo, en otras palabras, Mistral denuncia la lucha de las mujeres contra las otras representantes de su género.

Michel de Certeau, en su análisis sobre el problema del seudónimo, observa que “la denominación nueva se da como programa de ser” (2003: 129) y revela la descomposición del cuerpo simbólico que otorgaba el antiguo nombre. Siguiendo a De Certeau, puedo leer la auto denominación de Mistral como un programa de defensa contra las mujeres-rosaterciopelo, pues el apellido que se otorga es el nombre de un viento, lo inabarcable:

me lo hallé en tierras extrañas,
duro, juguetón, violento.
Las mujeres lo temían
como demonio de cuento;
a mí me doblaba el alma,
el respiro y el contento (1985: 153)

El viento se relaciona con la cólera cósmica y a la vez con el ímpetu creador (cfr. Bachelard 1958). La designación del nombre “Mistral” está asociada, en el poemario, a la tarea de desmoronar un orden simbólico cuyas columnas

son, curiosamente, las mujeres. llamadas ‘las comadres’: “—¡Cómo te echan a perder / las comadres cuando te hablan!” (109). De ahí que la violencia, la pena y la locura sean aspectos que caracterizan la nueva autodenominación: “El viento Norte viene / levantándose, ladino, / [...] /¿sabe a qué baja el Loco? / Baja a cumplir su destino./ [...] Porque, sábelo, nosotros, poetas de él aprendimos /el grito rasgado, el llanto.” (1985: 33-34). Comparto con Santiago Daydí-Tolson, la lectura sobre la calificación de la locura como “excentricidad de lo libre y absoluto que no cabe dentro de las cláusulas de lo convencional” (1989: 219), a partir de lo cual veo la elección de Mistral, en tanto nombre, como subversión y protección contra su género. Este viento, tal como el fantasma, baja, para cumplir su función de alterar e impartir justicia frente a las fechorías cometidas por las mujeres malas y a los crímenes con despedazamiento sufridos por los indígenas.

El programa de Mistral es evidenciar que hay tiempo fuera de quicio y que el orden debe recomponerse. Tal como señala Derrida, los fantasmas son nuestros “nuestros remordimientos, los títulos de nuestra gloria” (2002: 19), en este caso el espectro se relaciona con la culpa producida por el asesinato de noso-

tros mismos y el cual, a veces, mostramos con orgullo. Por eso, el espectro que recorre Chile es el cuerpo que la cultura chilena borró, despedazó, en su mirada etnocéntrica y patriarcal, pero que ahora regresa bajo la posibilidad de reunirse, nombrarse y saldar la deuda.

Otra vez somos los que fuimos. *Tala*

EL LIBRO *TALA* (1938) DE MISTRAL SE INSCRIBE dentro de los textos poéticos que elaboran con mayor propiedad la cultura indígena latinoamericana, recuperando formas ancestrales de manera tal que su escritura coloca arriba signos que la cultura letrada situaba por debajo. Las formas de la cultura indígena, como las rogativas a poderes naturales, poseen un lugar destacado en el libro, al mismo tiempo que las prácticas sociales, principalmente las vinculadas a los alimentos, ocupan un espacio privilegiado en el discurso poético.

La voz que articula el libro deja claro que el conocimiento de lo indígena es descubrimiento de su adultez. La poeta explica un antes, cuando no entendía su subjetividad indígena, y un después, cuando reconoce ese espesor que la habita.

La apropiación de la subjetividad indígena, por la voz, involucra alimentos, otras creencias y otro tono de habla de los que Mistral había aprendido antes. Así lo poetiza en “Sol del trópico”:

Pisé los cuarzos extranjeros,
comí sus frutos mercenarios
en mesa dura y vaso sordo
bebí hidromieles que eran lánguidos
recé oraciones mortecinas
y me canté los himnos bárbaros (1989: 73)

La mesa no indígena es representada como una mesa extranjera y ladrona. El tráfico de los frutos coloniales es mercenario, los comensales son sordos autoritarios, y su religión es mortecina, apagada y fúnebre. Y en tanto la mesa es señal de la convivencia humana, las relaciones intersubjetivas en el mundo occidental son descritas como “mercenarias”, “sordas”, “lánguidas” y “mortecinas”. Al decir “lánguidas”, se las describe carentes de intensidad. Entonces, al revés, el poema potencia las relaciones intensas y las religiones festivas. Por ello, los bárbaros, en la descripción mistraliana, ya no son los indígenas, sino esa cultura occidental mortuoria que dice la poeta. De esta forma,

Mistral da vuelta el uso de la palabra “bárbaro” y se lo atribuye a los blancos.

El poema “Sol del trópico” es un himno al sol, y por tanto polemiza con otro himno, que es el himno nacional. En el texto, la comunidad ya no es la nación, sino la mesa latinoamericana. De hecho, la voz describe el culto al Sol desde los incas hasta los mayas: “Sol de los Incas, sol de los Mayas”, “Sol de los Andes” (1989: 74), creando una comunidad latinoamericana unida por la forma de reverenciar al sol. Asimismo el poema asume la forma de himno y de rogativa al sol, y por ende una comunidad alimentaria que tributa al astro que le permite las buenas cosechas.

El cultivo de la forma de la rogativa se encuentra en varios poemas de *Tala*. En ellos, la voz usa la forma apelativa hacia un poder natural con el propósito que este actúe a favor de la subjetividad hablante y de toda su comunidad. El poema “Cordillera” tiene la forma de rogativa:

Suelde el caldo de tus metales
los pueblos rotos de tus abras
cose tus ríos vagabundos,
tus vertientes acainadas
Puño de hielo, palma de fuego (1989: 82)

La voz le solicita a la cordillera de los Andes la acción de soldar y unir a los pueblos andinos. Con esa unidad solicitada, la voz espera que “los hijos que perdieron signo y palabra” (1989: 81) se encuentren y reconozcan como amantes, que antes, vivían extraviados. La cordillera misma se vuelve en el texto escenario de la petición: “son otra vez adoratorios / jaloneando la montaña” (1989: 81). La petición a un tú, poder de la naturaleza, hace que la forma del texto se adhiera al uso de la convención simbólica de la rogativa, y con ello vuelve una discursividad verbal que fue prohibida por considerarla idolátrica. A la vez, mediante la petición de unión latinoamericana andina, Mistral se sitúa más allá de las naciones.

La comunidad andina elaborada por Mistral está unida por una concepción de la cordillera como madre y que recibe diversos nombres en el poema homónimo, tales como: “madre que anda”, “tus faldas acigüeñadas”, “extendida como una amante”, “la nevera” y “de pie nos amamantaba”. Tanto “madre” como “nevera” y “de pie nos amamantaba” crean la idea de la cordillera como madre alimentadora. Además en el texto, la voz va nombrando productos alimenticios y animales que proporciona la cordillera:

Viboreas de las señales
del camino del Inca Huayna,
veteada de ingenierías
y tropeles de alpaca y llama
de la hebra del indio atónico
y del ¡ay! de la quena mágica.
[...]
punzas al indio y al venado
con el jengibre y con la salvia
[...]
Bajan de ti, bajan cantando
como de nupcias consumadas
tumbadores de caobas
y rompedores de araucarias (1989: 79)

Esta parte del poema hace ingresar al texto el significante indígena “Inca Huayna”, mediante el cual la cordillera se transforma en un lugar serpenteado o viboreado por el camino del Inca Huayna. Además se agrega una música a esta cultura andina, la quena, y, los animales del altiplano, la llama y la alpaca con alusión a los beneficios de sus diversos productos. También el texto integra a otros caminantes, más suramericanos, como los mapuches cordilleros o pehuenches que sacuden las araucarias para alimentarse con su fruto, el pehuén o piñón. De esta manera, la cordillera ha sido

descrita como la madre que provee todos estos productos y por ello la rogativa a la montaña es una estrategia de defensa de un paisaje y sus culturas.

Se ha dicho que Mistral era panteísta, pero eso sería mirarla desde lo blanco y pensarla análoga a la religión griega que sí era panteísta. Es más apropiado, pensarla como andina, especialmente desde que las teorías de lo descolonial (Walter Dignolo), que nos enseña a interpretar lo indígena desde lo no blanco.

La idea de una comunidad andina identifica en el siglo xx y xxi a la parte norte de Chile, desde Arica hasta Rancagua, tal como lo demostró la canción del grupo Congreso, “Hijo del sol luminoso”, incluida por primera vez en el álbum *Viaje por la cresta del Mundo* de 1981. Todas las alusiones de Mistral a la cordillera, que son muchas, tienen que ver con este carácter andino con que ella se construye.

El alejamiento de las mesas extranjeras, permite el ingreso de la hablante a las comidas vernáculas, donde el maíz, planta de origen latinoamericano, conocido en Chile como choco, se vuelve significativa de la indigenidad. Así lo poetiza en el poema “El maíz” compuesto de diez cantos de entre una y dos estrofas:

El maíz de Anáhuac,
el maíz de olas fieles,
cuerpo de los mexitlis,
a mi cuerpo se viene
[...]
A costas del maíz
mejor que no naveguen:
maíz de nuestra boca
lo coma quien lo rece (1989: 82-7)

Llama la atención la serie de significantes indígenas que aparecen, como *Anáhuac*, palabra compuesta de *atl*, agua, y *nahuac*, y que al juntarse significan lugar rodeado de agua, por tanto hace referencia al Valle de México. Además el gentilicio *mexitlis* es la comunidad predecesora de los mexicas que son los habitantes de *Méxhico*. De manera que la ingesta del maíz va en consonancia con recordar los antiguos idiomas y retornar a las antiguas creencias. Por ello, Mistral está elaborando la triada: alimentación, idioma y creencias, es decir, esta potenciando una cultura no blanca.

Pablo Neruda usa el mismo referente del maíz para construir “Oda al maíz”, pero la diferencia respecto de la concepción del grano y de lo indígena es enorme. El texto de Neruda fue publicado en el *Tercer libro de las odas* de

1957, es decir diecinueve años después de *Tala* y dice así:

América, de un grano
de maíz te elevaste
hasta llenar de tierras espaciosas
el espumoso océano.

[...]

A la piedra
en tu viaje, regresabas.
No a la piedra terrible,
al sanguinario
triángulo de la muerte mexicana,
sino a la piedra de moler,
sagrada
piedra de nuestras cocinas
(Neruda, 2003: 320-321)

La voz nerudiana describe positivamente el viaje del maíz hacia el espumoso océano europeo, mientras la voz mistraliana prefiere que el alimento no salga de América y por tanto “mejor que no naveguen” (1989: 87). Otra diferencia es que Neruda denosta las creencias sacrificiales mexicanas, mientras Mistral prefiere que lo “coma quien lo rece” (87). Si ahora observamos la distancia en el uso sólo de significantes del español frente al empleo de significantes indígenas respectivamente, pode-

mos afirmar que el hablar como indígena es el sonido gozoso en Mistral y la lejanía de ese universo musical es Neruda. El poeta temucano podría ser empático con el mundo indígena, pero Mistral crea su subjetividad como pertenencia a esas comunidades.

Mistral construye una comunidad indígena latinoamericana no solo con los alimentos, sino también con las bebidas. Uno de los líquidos que se destaca en sus poemas es el agua, la cual tiene una tradición literaria de larga data. El agua dada al sediento es la más memorable de las escenas de la tradición literaria, fijada en el pasaje donde Jesús recibe agua, dignificándose y ennobleciendo al que le ha dado de beber. En ese gesto de recibir y dar agua ambos se tornan más humanos. El poema “Beber” simboliza la importancia de las bebidas socializadas que crean identidades, como el agua de coco en Puerto Rico:

En la Isla de Puerto Rico,
[...]
mi cuerpo quieto, las olas locas,
y como cien madres las palmas,
rompió una niña por donaire
junto a mi boca un coco de agua,
y yo bebí como una hija
agua de madre, agua de palma.

Y más dulzura no he bebido
con el cuerpo ni con el alma. (1989: 99)

La hablante invierte la relación etaria y transforma a la niña que le parte el coco en su madre, en tanto la pequeña tiene un conocimiento que ella no posee y a la vez esa práctica ancestral la vuelve perteneciente a la comunidad boricuá. Las palmas, como el maíz, son las madres y los padres proveedores de alimentos, por ello la poeta dice “cien madres las palmas”. Además, al recibir el gesto materno de la niña recuerda el de su madre y a su vez reaprende a beber agua como una instalación en el vínculo intersubjetivo. Nuevamente, la pertenencia a una comunidad está ligada por la ingesta en Mistral.

Compartir los alimentos y el agua, es pertenecer a una misma cultura, lo cual Mistral concibe como “ser sostenida por”, es decir el valor de su subjetividad está dado por los pares populares indígenas. En “Beber” tanto la niña boricuá como el indígena mitla, de una zona de México, le dicen quién es:

En el campo de Mitla, un día
de cigarras, de sol, de marcha
me doblé a un pozo y vino un indio
a sostenerme sobre el agua,

y mi cabeza como un fruto,
estaba dentro de sus palmas.
Bebía yo lo que bebía,
que era su cara con mi cara
y en un relámpago yo supe
carne de Mitla ser mi casta. (1989: 98)

El reflejo de la cara de la hablante junto al rostro del indígena en un mismo recipiente, la lleva a comprender el principio de identidad. Puesto que las identidades son reconocerse en unos idénticos, la hablante efectúa esa operación con los indígenas mexicanos. Mistral emplea el agua de pozo para elaborar discursivamente dos cuerpos racializados que beben desde la historia profunda para nutrirse.

El maíz, el agua de coco y el pan le sirven a Mistral para elaborar su idea de una Latinoamérica que se reconoce en su morenidad. Sobre este último aspecto ahonda el poema "Pan":

Dejaron un pan en la mesa
mitad quemado, mitad blanco,
pellizcado encima y abierto
en unos migajones de ampo
[...]

Otros olores no hay en la estancia
y por eso él así me ha llamado;

y no hay nadie tampoco en la casa
sino este pan abierto en un plato,
que con su cuerpo me reconoce
y con el mío yo reconozco (1989: 64)

En el poema, el pan y el cuerpo de la hablante se igualan, así ese pan tostado es el cuerpo mestizo que se reconoce como tal. El poema elabora una analogía entre el pan abierto y abandonado y el mestizo “rajado” —bajo el concepto de Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad*— y despreciado. El significante pan como cuerpo viene de la tradición cristiana, que Mistral usa, pero movilizándolo ese signo hacia una política de la significación latinoamericana.

El pan se transforma en el cuerpo latinoamericano, en tanto, él es la unidad alimentaria del Continente. El pan es el recurso cotidiano e imprescindible de la alimentación latinoamericana, por ello tenemos los dichos “más bueno que el pan” y “pan comido”. El pan está siempre “bueno” porque su fabricación diaria permite que sus cualidades organolépticas estén siempre en un grado máximo, a la vez “más bueno que el pan” es la exaltación de la bondad de una persona. Asimismo, bajo la frase hecha “Pan comido”, que indica las tareas fáciles de resolver, se en-

cuentra la facilidad de acceso a la compra y a la ingesta de pan. Por tanto, al decir “pan” Mistral está integrándose a una comunidad de mestizos.

¿Cuándo llega el reconocimiento de la subjetividad indígena? En la época de Mistral, llega en la plena adultez, porque la enseñanza escolar se pretendía blanca. El poema “Sol del trópico” dice que este darse cuenta sucedió a los cuarenta años. A partir de ahí, ella le habla al Sol y le pide ser tocada por él como los frutos:

Desnuda mírame y reconóceme
si no me viste en cuarenta años;
con Pirámide de tu nombre,
con pitayas y con mangos,
con los flamencos de la aurora
y los lagartos tornasolados.

¡Cómo el maguey, como la yuca
[...]
Tómame como los tomaste
[...]
¡Quéname tú los torpes miedos,
sécame lodos, avienta engaños;
sollama boca, resuello y canto,
límpiame oídos, lávame vistas,
purifica manos y tactos! (1989: 76-7)

La hablante le solicita al Sol ser quemada, incluso por métodos violentos como sollamar que es exponer algo a la acción directa de una llama de fuego. La práctica de quemar está ligada a forjar metales por lo cual con esta acción, Mistral desea fundirse con su subjetividad indígena, dejando atrás incluso su parte mestiza. Ella logrará así ser tan natural como los frutos latinoamericanos, como los mangos, la pitaya que es una fruta roja del género de las cactáceas, el maguey con el cual se fabrica mezcal y como la yuca que es un tipo de papa andina.

Así como el sol hace madurar a los frutos, el Sol permitirá que la hablante se purifique de un pasado extranjero y se inscriba conscientemente en la cultura latinoamericana. Otra vez Mistral logra a través de los alimentos construir su subjetividad indígena. Ese auto reconocimiento no es tan solo individual, sino colectivo, y es el que permite el “otra vez somos los que fuimos” (1989: 81). Nuestra indigeneidad que fue censurada y talada —talar: cortar por el pie una masa de árboles (RAE)— vuelve en *Tala*.

La relación de Mistral con los alimentos puede apreciarse incluso en su biografía. En el documental *Locas mujeres* (2011), la directora

Elena Wood, lee algunas notas domésticas encontradas en el legado de cajas que ella dejó. Una de esas notas dice: “Lo mejor no es comer avena, sino comer Doris”. Así como antes, Mistral unió alimentos con la construcción de su subjetividad indígena, ahora liga alimentos con la elaboración de su subjetividadlésbica. Incluso más, el documental empieza cuando Mistral está cantando una ranchera que hace un cruce entre sexualidades prohibidas y alimentos, la letra de esa canción dice así: “Yo me he de comer esa tuna / aunque me espine la mano”. Los versos popularizados por Jorge Negrete aluden al goce producido por algo que excede al sujeto, que lo desorienta, pero a la vez lo libera. Entonces, en Mistral, la exaltación de los alimentos tiene relación con que ellos producen un goce en el cual el sujeto se encuentra con aquello que lo hace más libre.

Mistral fabrica en *Tala* una concepción étnica de las identidades latinoamericanas, atribuyéndole a los alimentos y a las bebidas la propiedad de decir una cultura común. El proyecto de *Tala* es justamente talar la occidentalización experimentada en Latinoamérica y por ello recuerda antiguas adoraciones al sol y antiguas nutriciones. Esta manera de pensar mistraliano, que es mirar al continente como

un todo, la hace la principal heredera del proyecto de José Martí en el ensayo *Nuestra América* (1891). Ambos plantean un conocimiento y una apropiación de lo latinoamericano. Lo que suma Mistral es convertir en forma poética ese “nuestro”, mediante himnos o rogativas al sol, a la cordillera, forma antigua en la cual la voz apela a un tú, poder de la naturaleza (sol, agua, montaña) para que este beneficie a su comunidad.

El uso de formas verbales antiguas, como la rogativa a un poder de la naturaleza, va a tener en el poeta Raúl Zurita a su más grande discípulo. Zurita emplea también esa forma para solicitar el “reverdecer” de los cuerpos de detenidos desaparecidos durante la dictadura. Sus rogativas se dirigen a la Cordillera de los Andes y al Mar Pacífico que bordea Chile. Ambos desarrollan una habla poética que pone abajo lo que estaba arriba, los significantes cristianos están en un marco indígena que es configurador de nuevos sentidos. En su escritura Mistral devolvió formas indígenas, pero dichas en un formato del siglo xx, a la poesía chilena, dándonos un signo en el cual podemos reconocernos.

Fuentes

- Arfuch, Leonor, 2002, *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.
- Bhabha, Homi, 2002, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Bachelard, Gastón, 1958, *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.
- Braudel, Fernand, 1984, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza.
- Carrasco, Iván, 2000, "Poema de Chile: Un texto pedagógico", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 56, abril.
- Contardo, Óscar, 2008, *Siútico*, Santiago, Ediciones B.

- Daydí-Tolson, Santiago, 1989, *El último viaje de Gabriela Mistral*, Santiago, Aconcagua.
- De Certeau, Michel, 2003, *Historia y psicoanálisis*, trad. Alfonso Mendiola, México, Universidad Iberoamericana.
- Derrida, Jacques, 2002, *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, trad. José Miguel Alarcón, Madrid, Editora Nacional.
- Durand, Gilbert, 1981, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Falabella, Soledad, 2003, *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*, Santiago, Lom.
- Fiol-Matta, Licia, 2002, *A Queer Mother for the Nation*, Londres, University of Minnesota Press.
- _____, 2005, “Mulher-raza: A reproducao da nacao en Gabriela Mistral” en *Revista de estudios feministas*, núm. 13, Florianapolis, May-Aug, disponible en: www.scielo.br.
- Gajardo, Enrique, 1989, “La Gabriela que yo conocí”, *El Mercurio*, 18 de junio, p. E14 .
- García-Huidobro, Cecilia, 2005, *Moneda dura, Gabriela Mistral por ella misma*, Santiago, Catalonia.

- Gisbert, Teresa, 1980, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz: Gisbert y Cía.
- Goic, Cedomil, 1957, “Cuadernillas en la poesía de Gabriela Mistral”, *Atenea*, núm. 374, Concepción.
- Gómez Rojas, José Domingo, 2000, *Elegías*, pról. Mario Rodríguez, Concepción, Universidad de Concepción.
- Grandón, Olga, 2002, “El acervo rural en los Recados en prosa de Gabriela Mistral”, *Cyber Humanitatis*, núm. 23, Universidad de Chile, invierno.
- Horan, Elizabeth, 1994, Gabriela Mistral. *An artista and her people*, Washington, Organization of American States.
- 2013, “Clandestinidades de Gabriela Mistral en Los Angeles 1946-194” en *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Magda Sepúlveda Eriz (comp.), Santiago, Cuarto propio.
- Jara, Víctor, 1972, “Luchín” en *La población*, Santiago, Dicap.
- Lacan, Jacques, 1984, “El seminario sobre la carta robada”, “Función y campo de la palabra” en *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, Madrid, Siglo XXI.

- Larraín, Jorge, 2004, *Identidad chilena*, Santiago, Lom.
- Marchant, Patricio, 1984, *Sobre árboles y madres*, Santiago, Sociedad Editora Lead.
- Marchese, Angelo y Joaquín Foradellas, 1989, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Martinic, Mateo, 1977, *Historia del Estrecho de Magallanes*, Santiago, Andrés Bello.
- _____, 1985, *Última Esperanza en el tiempo*, Punta Arenas, Universidad de Magallanes.
- Melfi, Domingo, 1993, “El hombre y la soledad de las tierras magallánicas” en *Páginas escogidas*, Pedro Pablo Zegers (ed.), Santiago, Dibam-Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Mistral, Gabriela, 1948, “La Antártica y el pueblo magallánico”, *La Nación*, 24 octubre, disponible en: www.memoriachilena.cl
- _____, 2002, *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral*, Jaime Quezada (comp.), Santiago, Planeta.
- _____, 1989, *Tala*, Santiago, Andrés Bello.
- _____, 1988, *Desolación*, Santiago, Andrés Bello.

- ____ 1988, *Lecturas para mujeres*, notas de Palma Guillén de Nicolau, México, Porrúa.
- ____ 1985, *Poema de Chile*, ed. a cargo de Jaime Quezada, Santiago, Seix Barral.
- ____ 1957, *Recados contando Chile*, Santiago, Editorial del Pacífico.
- Montecino, Sonia, 2001, *Madres y Huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago, Sudamericana.
- ____ 2003, *Mitos de Chile: Diccionario de seres, magias y encantos*, Santiago, Sudamericana.
- Münnich, Susana, *Gabriela Mistral: Soberbiamente transgresora*, Santiago, Lom, 2005.
- Muñoz, Vilma, 2006, “La escritura de ‘Valle de Elqui’ de *Poema de Chile*: Pliegue recuerdo-naturaleza”, *Acta literaria*, núm. 33, Universidad de Concepción.
- Neruda, Pablo, 2003, *Nuevas odas elementales. Tercer libro de las odas*, Madrid, Debolsillo.
- Olea, Raquel, 2009, *Como traje de fiesta: Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*, Santiago, Usach.
- ____ 1989, “Otra lectura de ‘La Otra’”, *Acta literaria*, núm. 14, Universidad de Concepción.

- Ortega, Eliana, 1990, "Amada amante: Discurso femenino de Gabriela Mistral" en *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*. Editoras Raquel Olea y Soledad Fabello, Santiago, Cuarto Propio. Disponible en: www.gabrielamistral.uchile.cl
- Pérez, Gloria, s. a., "¿Cuál es la verdad sobre Yin Yin?", *Buen Domingo*, núm. 4, Santiago.
- Pinto, Patricia, 1989, "La mujer en Poema de Chile: Entre el decir y el hacer de Gabriela", *Acta literaria*, núm. 14, Concepción, Universidad de Concepción.
- Pizarro, Ana, 2005, *Gabriela Mistral: El proyecto de Lucila*. Santiago, Lom.
- Quezada, Jaime, 2004, *Gabriela Mistral. Pensando a Chile*, Santiago, Publicaciones del Bicentenario.
- Rojo, Grínor, 1997, *Dirán que está en la gloria*, Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- Rubio, Cecilia, 2011, "Narrativas del yo errante: Persona y paisaje en los sueños de Gabriela Mistral", *Las huellas del yo. Memoria y subjetividad en la escritura de mujeres latinoamericanas*, Concepción, Universidad de Concepción.

- s. f., 2004, "Gente como uno: Discriminación y clasismo en Chile" en *El Mercurio*, Santiago, 22 de agosto, E1-E3.
- Scarpa, Roque, 1977, *La desterrada en su patria*, Santiago, Editorial Nascimento.
- Subercaseaux, Benjamin, 1954, *Chile o una loca geografía (1940)*, Santiago, Ercilla.
- Subercaseaux, Bernardo, 1999, *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Tagle, Matías, 2002, "Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)", *Historia*, núm. 35, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, disponible en: www.scielo.cl
- Taylor, Martin, 1975, *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, Madrid, Gredos.
- Thiebaut, Carlos, 1990, *Historia del nombrar*. Madrid, Visor.
- Valdés, Adriana, 1990, "Identidades tránsfugas" en *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*, Raquel Olea y Soledad Falabella (eds.), Santiago, Cuarto Propio.

- Vega, Carlos, 1996, *La masacre en la Federación obrera de Magallanes*, Punta Arenas, Fondo de Desarrollo de la Cultura y de las Artes.
- Vicuña, Cecilia, 1997, “Andina Gabriela”, en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Raquel Olea y Soledad Fariña (comps.), Santiago, Cuarto Propio.

Sobre la autora

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ. Académica de la Universidad Católica de Chile. Ha sido profesora visitante en la Universidad de Leipzig, Alemania, y en la Universidad Católica de Milán. Ha dictado *workshops* en la Universidad de Estocolmo y en la Universidad de Vaxjo, en Suecia. Ha dirigido dos proyectos financiados por el Estado chileno, a través de Fondecyt: “Representaciones de la ciudad en la poesía chilena” y “Comidas y bebidas en la poesía chilena”. Ha publicado *Tinta de sangre: narrativa policial chilena del siglo XX* (2009), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine* (2013) y *Ciudad Quiltra* (2013). Este último libro obtuvo el Premio Creación Literaria del Fondo del Libro y la Lectura de Chile.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Miguel Torres Cisneros

Director de Extensión Cultural

Mauricio Vázquez González

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Mistral: riendo risa india séptimo título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en noviembre de 2014 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ediciones del Viajero Inmóvil y la autora.