

DESCENTRAMIENTO Y ENMASCARAMIENTO EN *POEMA DE CHILE* DE GABRIELA MISTRAL¹

POR

CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Existen diferentes versiones del póstumo *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral (1889-1957), libro que la poeta fue redactando durante gran parte de su vida, desde su salida del país en 1922, y que dio relativamente por terminado en 1952, de acuerdo a una carta dirigida a su amiga, secretaria privada y posteriormente albacea, Doris Dana.² El poemario lo escribió durante al menos treinta años, lejos del país, en una suerte de exilio buscado a través del servicio de diplomacia que le permitió tener una renta segura, aunque escasa, viviendo en diferentes partes del mundo por periodos relativamente cortos. Tras el Nobel de 1945 se asentó en Norteamérica, entre Estados Unidos y México, pero nunca cortando del todo sus vínculos con Chile. En sus cartas, ensayos y conferencias es posible encontrar que la motivación de escribir un largo poema sobre Chile no solo se debió a un mero ejercicio nostálgico o enciclopédico. Los grandes esfuerzos que le dedicó en la madurez de su vida se debió, en parte, a

¹ Este trabajo forma parte del proyecto N° 11121276 “Representaciones de infancia en la poesía chilena de segunda mitad del siglo XX”, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile (Fondecyt).

² La carta no tiene fecha y en ella Mistral le escribe a Dana: “Yo trabajo a veces en el ‘Poema de Chile’. Está terminado, pero ahora añado algo y corrijo” (Mistral, *Niña errante* 304). Se cree que es de 1952, de acuerdo al orden dado por su secretaria. Originalmente el libro se llamaría *Viaje imaginario por Chile* y sobre él Mistral escribe en variadas ocasiones, anunciando su proceso de escritura: “Escribo un largo poema sobre Chile, aunque mi Valle del Elqui es mi único Chile por ser mi infancia” (Mistral, *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo* 294). Otro nombre declarado fue *Recado sobre Chile* (315). No se sabe con certeza en qué momento Mistral decide el nombre definitivo. Por ejemplo, en carta del 4 de octubre de 1952 le escribe a Dana usando para el conjunto este último nombre: “Hice el cuco. No había animales en el Recado de Chile. Esto me ha animado un poco, esto de poner ahí las bestiecitas. Plantas tengo pocas: hay que hacer más” (Mistral, *Niña errante* 331). El 3 de noviembre de 1952 dice: “Lo acabé ya, pero faltan las correcciones” (351). Son sucesivos este tipo de comentarios a Dana en cartas posteriores, lo que da a entender que nunca dio por cerrado de manera definitiva el texto, puesto que acudía a él de manera permanente para su corrección o reescritura. Se trata, por tanto, de una “obra en marcha, que nunca termina, ya que su autora la reescribe continuamente” (Falabella, “*Poema de Chile*” 45).

un proyecto político-poético de múltiples aristas que intenta, entre otras directrices que complejizan su trama, rescatar del silencio al renegado cultural y “contrarrestar el tornillo de la guerra fría” (Horan 260), contexto global que ya comenzaba a actuar en Latinoamérica y especialmente en Chile y una de cuyas víctimas fue Pablo Neruda huyendo de incógnito por la cordillera. En este sentido, las estrofas que le dedica al problema de las tierras indígenas pueden leerse bajo este contexto, como también en consonancia con el proyecto nerudiano de *Canto general* (1950). Como señala Grínor Rojo, no es que un proyecto contagiara al otro, sino que la primera mitad del siglo XX se caracteriza por un “pujante espíritu nacionalista” (Rojo 294) que se instala en el debate político en torno a la industrialización de los estados latinoamericanos y su devenir histórico autónomo, planteando un amplio escenario ideológico y estético que Mistral inserta en su *Poema de Chile*.

La primera edición, publicada en Barcelona por Editorial Pomaire en 1967 constó de 77 poemas, ordenados de manera más bien intuitiva debido al desorden de los manuscritos, siguiendo una lógica geográfica. La edición viene con una nota explicativa al lector escrita por Doris Dana:

Es necesario dar a conocer cómo llegó a publicarse este libro póstumo de Gabriela Mistral. Ella, al morir, dejó inconclusa la obra. Durante los últimos veinte años de su vida tuvo una preocupación continua: escribir poemas sobre toda suerte de asuntos relacionados con su país: cantar sus plantas, animales, los ríos, el mar, los lugares y sensibilizar los problemas del campesino y la reforma agraria; escribir para ella estos poemas no fue un afán literario sino una necesidad vital. (s/p)

Con esto, Dana da a conocer no solo las últimas preocupaciones de Mistral respecto a su país, algo que por lo demás es posible constatar en las propias cartas de la poeta, sino que también justifica, de algún modo, el orden algo disperso del poemario y el hecho de que, finalmente, sea más bien un conjunto de manuscritos reunidos que un poemario acabado propiamente tal. Dice Dana: “nos encontramos con un conjunto suelto, al cual tuvimos que crearle una coherencia de estructura. Sólo sabíamos que el poema titulado ‘Hallazgo’, iniciaría el libro, y que el titulado ‘Despedida’ sería su final” (Mistral s/p). El resultado es un texto inacabado, dijimos, pero que de todos modos responde al deseo de la autora de escribir un libro sobre el país, con problemáticas trascendentes, de hondo sentido poético y político.

Poema de Chile fue editado posteriormente por Seix Barral (1985) respetando el índice de la primera edición, pero incorporando cinco poemas como anexo, al final del texto. Y una nueva edición es la que plantea La Calabaza del Diablo (2013), centrado en el original de Barcelona, pero con un ordenamiento distinto de los poemas y acompañado de unos hermosos grabados.

La última versión de *Poema de Chile* apareció, vaya curiosidad, exactamente un mes después de la citada reedición de *La Calabaza del Diablo*, a través de La Pollera Ediciones. Esta incorpora poemas inéditos encontrados entre los más de cuarenta mil manuscritos de Mistral que Doris Dana dejó a su sobrina, Doris Atkinson, tras su muerte en 2006. La edición, producto del trabajo de revisión de los textos a cargo de Luis Vargas Saavedra y Diego del Pozo, plantea un orden distinto a la edición de 1967, “en base a anotaciones de la propia Gabriela Mistral y al sentido geográfico que siguen los poemas” (Pozo 11), sumando en total 130 poemas. Es decir, casi el doble. Por otro lado, deja afuera 11 poemas contemplados en las ediciones anteriores, sin que el editor explique esta decisión.³ Se trata, por tanto, de un libro distinto al original; básicamente, de otro libro.

El trabajo que presentamos aquí tiene como base esta última edición, este nuevo *Poema de Chile* que introduce asimismo nuevas posibilidades de lectura, renovados matices y significantes. En lo medular, es de interés para nuestro trabajo la figura del niño indio y cómo su infancia y la de la propia Mama Fantasma son aquí representadas. En uno de los manuscritos de *Poema de Chile*, escrito a mano, es posible leer, por un lado: “Contar finamente por qué no me dejan volver” y, por otro: “Hacer hablar al niño en chileno y que hable bastante” (Falabella, *¿Qué será de Chile en el cielo?* 57).⁴ Creemos que el imaginario de infancia que aquí se proyecta, plantea problemáticas que son propias de la figura de Gabriela Mistral respecto a su autoexilio del país como también de su visión sobre la nación chilena, desde su posición de renegada.

ESTOS OTROS CUERPOS

El poemario gira en torno al recorrido que hacen por la geografía del país los tres personajes de la historia:⁵ la Mama, el ciervo y el niño. Los tres son sujetos descentrados respecto a los parámetros de la cultura patriarcal oficial. Su aparición como personajes centrales de esta “historia” les restituye, en cierto modo, su condición subalterna. Y el

³ Creemos que el editor, en este sentido, perdió una bella oportunidad de realizar una edición crítica de la obra, contrastando esta versión que postula con las versiones publicadas anteriormente y con las evidencias de los manuscritos legados por Dana. *Poema de Chile*, en este sentido, sigue siendo una obra inconclusa y sigue penando sobre él el fantasma de una escritura inacabada.

⁴ Este libro de Soledad Falabella es quizás el intento más acabado por ordenar y contrastar los manuscritos de Mistral y las diferentes versiones de *Poema de Chile*, las que ella cifra en cinco, en busca de una (im) posible genealogía del texto, visto como conjunto.

⁵ Hablamos de personajes y de historia en el sentido de que la estructura del poemario plantea un recorrido de los tres sujetos a través del territorio nacional, de norte a sur, utilizando como base, no de manera rígida, la forma poética del romance español tradicional, con versos preferentemente octosílabos y rima asonante. De ahí su narratividad y su giro hacia lo oral. Sus poemas encadenados, a su vez, dan cuenta de una “estructura alegórica y de contigüidad” (Falabella, “*Poema de Chile*” 45) que terminan por dibujar un mapa poético del país.

eje de esta acción es la Mujer Fantasma, la Gabriela Mistral que se enmascara en cada uno de estos personajes para plantear desde ellos su propia condición marginal respecto al campo cultural chileno. Posición que es de exilio, expulsión e incluso “imposibilidad de habitar en un mismo territorio” (Sepúlveda, “Poema sin nombre” 26). Imposibilidad que, de todos modos, se restituye simbólicamente en este poemario al plantear un modo alternativo de habitarlo. Por eso, cuando regresa, al abrir el poemario, cuando ya piensa dar fin a su condición de viajera crónica, la sujeto viene con “segundo cuerpo / en el punto en que comienzan / Patria y Madre que me dieron” (15). Viene mudada, otra, con un cuerpo que ya no es el que se fue, sino que el que vuelve después de un largo viaje. Un cuerpo de extranjería que necesita volver al “reino / que me tuvo sesenta años / y me habita como un eco” (16). Ese reino es un Chile imaginario, ideal, fantasmagórico, en donde el niño y el adulto, la mujer y el hombre, el blanco y el indígena, el débil y el fuerte tienen cabida por igual y pueden convivir utópicamente en un mismo territorio: una “Patria de La Madre, es decir, la Matria” (Rojó 325), y no la Patria asecas.

La Mama, mujer fantasma que regresa, cumple también, entre otras funciones, un rol docente. Como Madre postiza, como tutora, ella es también la Maestra, quien enseña los nombres de las cosas, de las plantas y animales. A través de su mimetismo simbiótico con la Naturaleza se construye un poema de aprendizaje que hace al niño y al ciervo crecer en el conocimiento de las cosas, los animales y el paisaje. La Mama encarna, por esto, un proyecto emancipador a través de la transmisión oral y el aprender a oír del niño se convierte en “un mecanismo para poder acceder a la utopía” (Falabella, *¿Qué será de Chile en el cielo?* 123). Ella utiliza una voz que se adecua a la voz del niño para facilitar su aprendizaje; no usa un lenguaje demasiado complejo, sino que más bien didáctico. Con esto, el niño vive una suerte de acto de justicia, se le repara, aunque hay cosas que se prefieren omitir, como el conocimiento de la muerte:

—¿Qué es eso de morir, mamá?
Nunca tú me lo has contado.

—Yo no te cuento la muerte,
ya la tuve y he olvidado. (276)⁶

Esta mujer esconde en su interior, como apreciamos, un drama de renegada, de “fantasma sin sueño” (191), de ir andando como una muerta en vida, que el niño también va descubriendo y aprendiendo: “¿Por qué, mamá, tú no tienes / ni un jardín, ni una matita / y eres errante y caminas, / así, con manos vacías?” (180). Esta forma de ser huertera, pero sin huerto, se va comprendiendo de mejor modo a medida que se

⁶ Todas las citas del *Poema de Chile* provienen de la edición de La Pollera Ed. del 2013.

avanza en el poema, en una trama compleja que vincula a este personaje con la propia biografía de Mistral, con su historia de rechazo, de no sentirse cómoda ni querida en su país: “Las gentes se me reían / de la voz y las palabras / y yo seguía, seguía...” (192).

El Huemul, o ciervo chileno, es representado como un sujeto frágil, delicado y juguetón. Una criatura que a veces adopta características humanas al ser acunado por la Mama como un bebé y que en otras ocasiones es personificado mágicamente como un duende y como un ángel. En uno y otro caso, perdura un tratamiento afectivo de este pequeño salvaje, visto al modo rousseauiano, como un ser libre y bárbaro, a quien en cierto modo no es malo tratar de domesticar o de enseñarle, al menos, los pasos elementales para sobrevivir. En otras ocasiones, este Ciervo-Niño es elevado en su estatus y cariñosamente visto como un reyezuelo con aire de campeón, de modo similar a como lo hiciera José Martí con el niño de su *Ismaelillo* (1882). Ya en 1925 Mistral había rescatado esta figura para representar en él “la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia” (Mistral, “Menos cóndor y más huemul”, 40), en oposición a la fuerza carroñera y patriarcal del cóndor. Siendo ambos parte del escudo nacional, Mistral se inclina por el ciervo también en este poemario para rescatar de él la inteligencia, delicadeza y sensibilidad de la raza chilena, como símbolo de lo femenino de la cultura, como signo de su Matria.

El niño indio, por último, es de origen diaguita y es hecho hablar por esta mujer. Por esto, en cierto modo, ella le restituye su doble condición subalterna de niño e indígena, sacándolo de su estado de in-fante, en el sentido más estricto del término, en cuanto sujeto mudo, sin habla. El Niño al comienzo no habla. Luego, rápidamente, se va descubriendo en él sus características de curioso, preguntón, perceptivo, temeroso y silencioso. Posteriormente, a medida que avanza en su trayecto junto al ciervo y la Mama, va creciendo y aprendiendo sobre su acompañante y sobre el país, pero ¿qué país? Aquel que no lo considera como parte integrante de su conjunto. Por eso, él siente miedo de los hombres y las urbes. Por eso, el Chile con el que realmente se identifica es el Chile rural, el de contacto vivo con la Naturaleza, porque es el Chile que también le interesa a la Mama rescatar: un Chile de soledades y encuentros con lo originario desde el silenciamiento impuesto por la cultura, un Chile que apenas se identifica con un par de ciudades⁷ y que la mayor parte del tiempo trasunta entre bosques, valles y ríos.

De ahí se deriva, tal vez, que el paisaje sea un elemento que unifica la trayectoria de estos sujetos. En efecto, la Naturaleza que a la Mama le interesa dar a conocer al niño y al ciervo, es una naturaleza que los conecta con lo originario (la chinchilla, la araucaria, el copihue, etc.), con la flora y fauna nativa, con los pueblos prehispánicos, con los campesinos. Es la geografía de un país olvidado por la cultura oficial. Es el

⁷ Entre las escasas ciudades que se nombran en el poemario figuran Valparaíso, Talcahuano, Chillán, Concepción y Valdivia y algunos pueblos pequeños como Montegrande, Concón y Tomé. La capital, la urbe más importante, no es considerada.

Chile rural y no urbano, el Chile profundo y subterráneo, el Chile silencioso que no se enseña en los colegios, que va a contrapelo de la Historia oficial. En este diálogo con el paisaje hay, por tanto, un gesto de reivindicación que intenta reparar un ninguneo, incluso el de ella como poeta, que intenta poner en relieve un reordenamiento de las cosas: huemul y no cóndor, niño y no adulto, indígena y no blanco, mujer y no hombre, campo y no ciudad. Su proyecto, por tanto, es un proyecto poético de resistencia y reivindicación, de renombrar y renombrarse, de poder dar una vuelta de tuerca al descentramiento que la hace verse a sí misma como un espectro.

La infancia, en este contexto, viene a ser un eje catalizador de estas problemáticas y se expresa en dos grandes niveles conectados a través de la hablante central, la Mama. Un primer nivel es el tratamiento que ella hace de la niñez en sus expresiones y relaciones que establece con el Ciervo y el Niño. El segundo nivel guarda relación con el relato que la Fantasma hace respecto a su propia infancia, vinculada especialmente al Valle del Elqui. Nos detendremos en cada uno de estos espacios para dar cuenta desde allí los discursos que esta voz plantea en torno a la niñez.

LOS BULTITOS

Merece especial atención el tratamiento cariñoso y afectivo que la Mama da a ambos personajes, utilizando una gran variedad de epítetos. Así se refiere al Huemul: mi ciervo, mi chiquito, Ángel-ciervo, huemulillo, bestezuela-duende, pequeñuelo, travesador, rapazuelo, velludito, Tolomí, bultito, entre otras maneras que signan un trato amoroso hacia un otro visto como criatura traviesa, pequeña, digna de aprecio maternal. Y así se refiere al Niño: mi sarmiento de cepa, mi huesudo compañero, indio huesos duros, zonzó novelero, tontito mío, indito cara taimada, mi chiquillo, pergenio, Siete-añitos, Pedigüeño, bultito trigueño, loquito mío, antojero, hijo triste del Desierto, novedosillo, entre otros, denotando un modo de aproximarse al pequeño indio desde cierta posición de sabiduría versus el desconocimiento y la ignorancia, por un lado, y destacando su capacidad de invención y su curiosidad novelera, de poca experiencia, pero con ansias de descubrir y relatar el mundo, por otro lado. El afecto, por cierto, es también visible en el tratamiento del otro y cae vertical del mismo modo que de la madre al niño como de la maestra al aprendiz.

Esta manera afectuosa de nombrar al ciervo y al indio, en cierto modo termina por igualar a estas figuras. Ambos son pequeñas criaturas salvajes, caracterizados por igual como bestezuelas o bultitos, que merecen el cuidado y guía magisterial de la Mama. En este modo de nombrar a las criaturas, la Mama fija una posición de resguardo, crianza y deber. Ella es la ruterá y el huemul y el indiecito es el grupo entero de sus compañeros de viaje, quienes van a su saga, apuntando todo lo que ella nombra, aprendiendo de todo cuanto la Mama calla o dice. Pero a la larga, los tres vienen a ser, en definitiva,

un solo cuerpo, en el sentido que tanto el niño como el huemul son proyecciones de su propio ser desplazado. Un solo cuerpo que conforma la Matria.

La visión pedagógica que despliega la Mama contrasta con el modo con que ella se refiere a sí misma enmascarando su propio descentramiento: ella es la apunta-senderos, la loca, la renegada, la fantasma, la huertera, la Trascordada, entre otros apelativos que marcan una autopercepción de sujeto tachado y que, sin embargo, mantiene la condición de cultivar huertos, de criar hierbas, de hacer crecer. Esta doble mirada sobre sí misma signa la trayectoria del poema y marca también la relación que establece con sus criaturas y en cierto modo la ruta que recorren, siempre ligada a lo natural, lo más lejos posible de las urbes, signo de lo patriarcal de lo cual tanto rehúye. Los tres terminan siendo sujetos descentrados, pero por sobre todo es la Mama quien proyecta en ellos su propia marginalidad, siendo estos infantes un enmascaramiento de este yo dislocado. Al llevarlos consigo, sin embargo, los ayuda a que descubran su posición, restituyéndolos y liberándolos, en la enseñanza, de su posición subalterna.

El Ciervo ocupa los primeros momentos del poemario, cuando la Mama lo halla por casualidad y lo acoge de inmediato como acompañante: “Son muy tristes, mi chiquito, / las rutas sin compañero” (17). El indio aparece unos cuantos poemas después, en medio de una bandada de niños, y en un comienzo es silencioso, sacando el habla poco a poco. Tanto el huemul como el indito son de madre muerta, son *huachos*. La Mama, por tanto, los acoge maternalmente y los trata casi por igual: si al ciervo lo acuna como a un niño, al indito lo hace dormir también con canciones y cuentos. Juntos comienzan el recorrido por el país, de norte a sur y juntos van conociéndose a partir de pequeños diálogos y acciones relativas al viaje. La trayectoria que emprenden es, por tanto, un viaje de aprendizaje no solo del paisaje propio de la nación por el Chile profundo, sino que también un modo de conocimiento entre los tres sujetos desplazados y un reconocimiento de aspectos de la cultura de la nación asociados a identidades borradas.

Un ejemplo de estas dislocaciones se da en el miedo que el pequeño niño siente por un otro masculino y adulto, caracterizado como el Viento Norte. Este es también llamado el Loco y el Anti-Cristo. La mujer reconoce en él una paradójica atracción: “yo me envié en él / como quien se envía en vino” (57). Pero no era más que “su antojo y su manojillo / y a mí me gustaba ser / su jugarreta sin tino” (57). Se trata de una figura que encarna a un hombre castigador y abandonador, mujeriego y borracho, que genera en la mujer la idea de un viento inevitable, arrebatador, consumidor. Algunas lecturas ven en este sujeto una representación del propio padre de Mistral. Pero el caso es que para el niño su figura también genera temor: “Zamarreaba nuestra casa / como si fuese un bandido” (58). Existe en estos versos, por tanto, una idea de abandono, castigo y violencia causada por la ingesta excesiva de alcohol. Es un hombre que genera pasión, locura amorosa, pero trastoca la casa, dejando como huella, como aprendizaje, “el grito rasgado, el llanto” (58). Mama y niño, por tanto, se refugian y protegen entre sí, se *ahuachan* mutuamente.

La relación que establecen niño y Mama es de comunión, porque ambos no solo se acompañan y complementan, sino que en los sucesivos diálogos que mantienen y en el viaje mismo que emprenden, cada uno va descubriendo nuevas cosas y enseñándole al otro. El niño, como señalamos, es curioso y preguntón, pero también es propositivo respecto a la imagen que la Mama proyecta de sí misma. Un modo de proyección de la imagen del otro se da a través de la comparación con los animales. Así, Mistral se compara indirectamente con la chinchilla haciendo hablar al niño del siguiente modo respecto a este roedor chileno, en peligro de extinción: “¿Quién pierde cosa tan linda? [...] / Es la chilena más linda” (60). También lo hace con una perdiz, en el poema del mismo nombre, uno de los más largos del conjunto y en donde es posible hallar un sostenido diálogo entre infante y adulto. A propósito de las características físicas de esta ave, el niño le hace ver a la Fantasma: “Mama, ve, no es para tanto / le tocó ser gorda y parda” (193), en clara alusión comparativa al propio aspecto físico de la poeta. De este modo se va trenzando entre ambos un conocimiento mutuo y al mismo tiempo un darse a conocer de manera proyectiva por parte de la misma hablante, mostrándose a sí misma a través de este niño preguntón quien, a su vez, también va configurando su visión de mundo a partir de lo que ve y escucha, incluyendo el conocimiento que viene del chismoseo:

Me han contado las comadres
 que tú eras, que tú fuiste,
 que tuviste nombre y casa,
 y bulto, y país y oficio;
 pero ahora eres nonada,
 no más que una aparecida,
 bulto que mientan fantasma,
 que no me vale de nada. (199)

Desde el punto de vista del niño, también se va dando un conocimiento parcial, de oídas, que no solo tiene relación con un aprendizaje de materias sobre la flora y fauna del país, sino que muy especialmente un modo de aprendizaje respecto a un otro que es compañera de ruta y protectora a la vez, del mismo modo en que los niños aprenden a conocer a los padres que les ha tocado tener. En este caso, la enseñanza de esta Mama también consiste en “situar y cercar los malos procedimientos de las mujeres: el cotilleo, la preocupación por los afeites y el ninguneo” (Sepúlveda 167-68). En este plano, la madre soltera también cumple con advertir a su hijo adoptivo sobre los cuidados que debe tener respecto al modo de ser de algunas mujeres y de la población en general, acostumbrada al rumoreo.

Es justamente a través del rumor, ya casi al final del poemario, que el niño llega a enterarse del oficio de poeta de la Mama: “lo que de ti me dijeron” (304). En ese *me*

dijeron, ese me contaron, se expresa el grado de conocimiento paulatino que el niño va teniendo de su madre postiza, como también lo que ella le oculta: “Que tú eres mujer pagana, / que haces unos locos versos / donde no mientas, dijeron, / sino a la mar y a los cerros” (304). Grado de conocimiento que acoge los dichos de otros, un colectivo impersonal y desconocido, malintencionado, de comadreo, y que requiere de confirmación y esclarecimiento por parte del adulto.

La Mama, dijimos, ve en el niño y el ciervo dos criaturas de protección. Por eso, a veces recurre a ella la fantasía trágica del abandono y la pérdida, desde el punto de vista de una figura materna preocupada de velar a los inocentes: “A veces me hacen llorar / y a veces me chacoteo / pensando que me los lleva / un duende o no sé qué engendro” (239). Por otro lado, ante la pregunta del niño por saber cuándo dejarán de viajar y cuándo terminarán por asentarse, la Fantasma le asegura lo que quiere para él:

Te voy llevando a 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. (257)

Hay aquí, por cierto, una preocupación por parte de la Mama que va mucho más allá de un asentadero, una casa, una choza. Forma parte de su pensamiento una mirada histórico-política que busca, por un lado, la reivindicación de tierras para el indígena en general –tierras usurpadas por el colonizador hispano, primero, y por los terratenientes criollos, después– y por otro lado, el trato digno e igualitario hacia el indígena en una sociedad donde no se le reconoce como parte integral de la nación. Llama la atención, en todo caso, que en este programa reivindicativo los mapuches sean nombrados como araucanos y el pehuén como araucaria. Es decir, bajo nomenclatura dominante, española, *huinca*.

Hay un poema hermoso, sin embargo, en donde el niño indígena entra en conexión total con la naturaleza, una naturaleza distinta a la de su hábitat de desierto atacameño. En efecto, en “Selva austral”, la hablante muestra al niño solo, recogiendo piñones, del mismo modo cuando los padres observan a su hijo pequeño a la distancia, jugando ensimismado, abstraído del tiempo: “Está en cuclillas el niño, / juntando piñones secos / y espía a la selva que / mira en madre, consintiendo...” (296). Este acto pareciera ser la manifestación de una simbiosis acabada del indígena con la tierra, con lo ancestral y originario, como muestra de un orden perfecto, como imagen detenida de un aprendizaje profundo con plena sintonía y significación y que se resuelve en un abrazo total: “Se está volteando el indio / y queda, pecho con pecho, / con la tierra” (298). Se trata, quizás,

del único momento dentro del plan del libro en que el niño se realiza en plenitud a los ojos observadores de la Mama, ahora metonimia de la *Pachamama*, la Madre Tierra.

Pero, finalmente, la experiencia corporal termina siendo secundaria respecto a la adquisición del lenguaje. La experiencia de la Naturaleza termina siendo subordinada a la experiencia de la Cultura. En el proceso de conocimiento de las cosas que experimenta el niño, a través de la guía pedagógica de la Mama, señalamos que se vive una secuencia de alfabetización a partir del nombrar. En este sentido, hay un momento único dentro del poema, ya al finalizar, en donde el niño repite, casi como en una lección escolar, un nombre: “Cas-tora, cas-tor. ¡Qué lindo / es mentar un nombre nuevo” (315). En este pequeño, pero significativo momento, se puede apreciar la alegría que siente el niño por aprender a hablar en español y conocer cosas nuevas. Como una profesora que enseña el lenguaje a un pequeño, se evidencia aquí el carácter pedagógico de este poemario, restando a este bultito su posible condición analfabeta en el habla castellana. Sin embargo, de todos modos, en ningún momento a lo largo del poemario es posible encontrar una voz de origen atacameño, en ningún momento el niño habla en kunza, la lengua extinta de su tierra. En definitiva, el niño se muestra feliz por todo lo aprendido que proviene de la Gea y la cultura occidental, pero como lectores no sabemos qué siente o piensa respecto a todo lo que ha dejado de su propia cultura, cuáles son sus costumbres, su habla, sus ropas y utensilios domésticos. Su pasado atacameño permanece en una sombra y un misterio que no termina por caber del todo en este Chile que le dieron.

LA TRASCORDADA DEL VALLE

La Mama es la olvidada, la confundida, la borrada, que vuelve, como apuntamos, con “segundo cuerpo” (15), mudada y responde por su nombre “aunque ya no sea aquella” (16). Es una mujer “que de loca / trueca y yerra los senderos, / porque todo lo ha olvidado, / menos un valle y un pueblo” (19). El Valle del Elqui, Vicuña y Montegrando, es decir, su infancia, rodeada de montañas:

En montañas me crié
con tres docenas alzadas.
Parece que nunca, nunca,
aunque me escuche la marcha,
las perdí, ni cuando es día
ni cuando es noche estrellada,
y aunque me vea en las fuentes
la cabellera nevada,
no las dejé y me dejaron
como a hija trascordada. (62)

Se trata de una infancia rodeada de naturaleza, pero atípica respecto a lo que la sociedad espera de una niña que debe cumplir roles claramente delimitados: “no cosía, no zurcía, / tenía los ojos vagos, / cuentos pedía, romances / y no lavaba los platos...” (70-71). Una infancia sin deberes de hogar, una infancia de lecturas, imagerías y juegos solitarios en medio de la naturaleza: “Me tenía una familia / de árboles, otra de matas, / hablaba largo y tendido / con animales hallados” (71). Una infancia, en resumen, que se recuerda como un gran tesoro que siempre está a la mano, que nunca se ha perdido: “Mi infancia aquí mana leche / de cada rama que quiebro” (87). Aunque sabe que es imposible revivirla del todo, es un hermoso pasado que plantea un desafío: “¿cómo la revivo / con cabellos cenicientos?” (88), desafío que prontamente le permite darse cuenta que no le presenta dificultad acordarse de ella: “no me cuesta, no, / recobrar canción perdida”(108).

Entre estas canciones perdidas, se encuentra, por cierto, el recuerdo de su propia madre, como un personaje que acompañaba silenciosa sus juegos y soledades. En la vivencia del vínculo madre-hija, “se mantiene el cordón umbilical, lo que a su vez la instala en el espacio tras-cordura” (Sepúlveda. “El acto de nombrarse Mistral” 162). La trascordada, la renegada, por tanto, encuentra en esta vuelta a su espacio de infancia, una posibilidad no solo de recobrar canción perdida, sino que también de re-uniión con su madre muerta. El valle y las montañas que atraviesan los valles transversales de la cuarta región funcionan de modo signficante como un espacio de realización y reivindicación que repara el olvido de la infancia.

Asimismo, como dijimos, esta mujer se autodenomina como una Fantasma, un otro distinto, ajena a sí misma. Y en los sucesivos diálogos que va sosteniendo con el niño atacameño, hay un momento significativo en que este le pregunta: “Y tú, ¿tienes otro nombre / la Mama?” (315). Y la respuesta es certera y decidora: “Sí, el que me dieron / y el que me di de mañosa / y el nuevo me mató al viejo” (315). Con esto, en cierto modo, la autora termina por clausurar la visión de su infancia, enterrando el nombre que asocia al Valle del Elqui, Lucila Godoy, por el nombre de poeta, Gabriela Mistral, que mata al viejo y la vuelve espectral. En este paso de niña a poeta, por “mañosa”, la autora signa su devenir en otro distinto al original. Mientras la niña es vista como un alegre ser humano en pleno contacto con la naturaleza del valle, la adulta poeta es vista como un ser opaco, avejentado, ceniciento, que si bien no tiene dificultad en recobrar canción perdida ni en dirigirse permanentemente “hacia la patria / de hierba que tuve lejos” (318), se sabe a sí misma como un ser dislocado, traspuesto, que únicamente está esperando la muerte. Podríamos señalar, incluso, que es doblemente espectral, porque ella también está muerta para un país que no la reconoce. Es fantasma respecto a su infancia y respecto a su patria.

Este final está representado, manriqueñamente, en una introducción al mar, después de haber llegado hasta el Estrecho de Magallanes, en el extremo sur del continente.

Allí, Mama, niño y ciervo comienzan la despedida. La Mama, “loca, / comadre, andariega, vaga, / amiga de extranjerías / y mudadora de patrias” (334), busca dejar al pequeño con “un techo, un umbral de casa / y una madre que te valga” (335) y pasar el estrecho para fundirse en el mar, porque allí soñó una casa, en donde al fin podrá descansar después de una larga errancia y porque “ya me llama el que es mi Dueño” (342). Pero debe asegurarse de que niño y ciervo estarán bien. Por eso manda al indito de vuelta al país de la hierba, el país de Lucila, el país de la infancia, “en la cual todos se aman” (336). Allí estará a resguardo y bien cuidado; lejos de las urbes y de la vida contemporánea, de la vida sangrante y desquiciada de los adultos, conducido por el ciervo como arriero. Y si la Mama se les aparece a ambos, será en forma de niebla o en forma de viento, para la cual no deben sentir miedo. Pero si no viene, son ellos los que podrán ir ahora donde ella, pero muertos. Una vez reunidos todos juntos de nuevo, la Mama podrá darles solo su nombre, “para que se acuerden” (343). Con esto, se expresa que aún estando muerta, la Mama seguirá cumpliendo una función protectora, siendo ella la única capaz de darles un nombre, porque nadie más lo hará por ellos.

CONCLUSIÓN

Situada en el margen, descentrada y trascordada, el quehacer de la Mama adquiere sentido en el rescate de los ninguneados, porque la sujeto de estos poemas también se siente parte de esa patria olvidada. Al aproximarse al niño y al ciervo, la Mama termina por cerrar un triángulo de dislocados, y enmascarándose en ellos, hablando por ellos, termina por sacar a luz, en *Poema de Chile*, un poema que intenta rescatar el Chile profundo, no oficial, el Chile del oprimido, el acallado, un Chile capaz de sensibilizarse por lo pequeño y delicado, por lo natural y originario en comparación con la fuerza violenta del cóndor y las ciudades. Un poema que intenta poner a la Madre a la altura del Padre, tratando de dislocar la cultura patriarcal en un proyecto utópico, finalmente, de profunda trascendencia y significación poética.

El logro, sin embargo, es parcial, puesto que si bien el plan se lleva a cabalidad, se trata de tres sujetos reunidos en torno a una fantasmagoría que no alcanza a reparar del todo el descentramiento. De ahí que en el proceso de enmascaramiento que realiza la sujeto, termina siendo ella el eje central, subsumiendo al huemul y especialmente al niño a su condición fantasmal.

Estos bultitos, finalmente, quedan casi en el mismo abandono inicial debiendo emprender el camino de vuelta en soledad, desprotegidos, aún niños, lo que nos recuerda una característica especial de muchas de las canciones de cuna de Mistral, en donde la madre, en vez de proteger al infante, termina por oprimirlo.

Es por esto que, a fin de cuentas, de las dos visiones de infancia presentes en *Poema de Chile*, la única que termina cabalmente en redención es la propia de la

Mama, asociada al Valle del Elqui, la infancia cuya canción se recuerda con poca dificultad. Porque las infancias del huemulillo y el indiecito han sido parcialmente reparadas: ellos quedan huachos y próximos al mar, al otro extremo del país, lejos de su territorio. Es más, la Mama por poco los lleva consigo al mar, si no a la muerte, al menos al abandono, a sobrellevar una existencia de fantasma o a hacerse fuertes sin madre ni padre; instalados en esta Matria que es un espacio alternativo a la Patria, un espacio igualmente de redención, pero frágil, desprotegido y silencioso, ahora sin Mama *ahuachadora*.

BIBLIOGRAFÍA

- Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: Lom, 2003.
- _____. “Poema de Chile, sus manuscritos y la valoración del legado de Gabriela Mistral”. *Estudios Filológicos* 46 (2010): 43-57.
- Horan, Elizabeth. “Clandestinidades de Gabriela Mistral en Los Ángeles 1946-1948” *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Magda Sepúlveda. Santiago: Cuarto Propio, 2013. 244-262.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2013.
- _____. *Poema de Chile*. Santiago: Ediciones La Calabaza del Diablo, 2013.
- _____. *Poema de Chile*. Santiago: Seix Barral, 1985.
- _____. *Poema de Chile*. Barcelona: Pomaire, 1967.
- _____. *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo*. Jaime Quezada, ed. Santiago: Planeta, 2009.
- _____. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Pedro Pablo Zegers, ed. Santiago: Lumen, 2009.
- _____. “Menos cóndor y más huemul”. *Escritos políticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 39-41.
- Pozo, Diego del. “El poema épico de Chile”. *Poema de Chile*. Gabriela Mistral. Santiago: La Pollera Ediciones, 2013. 9-12.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Sepúlveda, Magda. “El acto de nombrarse Mistral en *Poema de Chile*”. *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 157-170.
- _____. “Poema sin nombre, poema sin Chile: Mistral en *Poema de Chile*”. *Taller de Letras* 43 (2008): 23-33.

