

“DESIERTO”:  
TERRITORIO, DESPLAZAMIENTO Y NOSTALGIA  
EN *POEMA DE CHILE* DE GABRIELA MISTRAL

*Soledad Falabella*

University of California, Berkeley / Universidad de Chile

Julio 1996

...; a partir de mis respuestas, crecieron nuevas  
preguntas, averiguaciones, conjeturas,  
probabilidades —hasta que al fin tenía un país  
propio, una tierra propia, un mundo entero,  
discreto, pudiente, como un jardín secreto, cuya  
existencia nadie sospechaba. —Oh, cuan  
**afortunados** somos, nosotros los hombres del  
saber, siempre que sepamos cómo guardar  
silencio el tiempo necesario!

De todos modos, hay una cosa, sobre todo que  
es necesaria para practicar la lectura, como  
un **arte**, algo que se ha desaprendido  
profundamente hoy en día —y va a ser por esto que  
va a pasar algún tiempo antes de que mis escritos  
sean “legibles” —algo para lo que casi hay que ser  
una vaca, y en todo caso **no** un “hombre  
moderno”: **ruminación**.

Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>

## 1. otxeTTexto

¿Qué es un texto? ¿Cómo funciona? ¿Qué nos dice? ¿Para qué nos sirve? Para empezar, vemos que se trata de un constructo funcional, de una máquina<sup>2</sup>, que implica una forma y que toma cierto espacio. Para que existan espacios ocupados, necesariamente tiene que haber espacios

<sup>1</sup>Nietzsche, Friedrich: *The Genealogy of Morals in Basic Writings of Nietzsche*, Transl., Ed. & Comm. by Walter Kaufmann, The Modern Library, New York, 1992, p. 453 & p. 459. (La traducción es mía. El destacado es suyo.)

<sup>2</sup>Estas reflexiones y conceptos como texto como ‘máquina’, territorialización/desterritorialización, y texto ‘nómada’, están basados fundamentalmente en la lectura de *A thousand plateaus; Capitalism & Schizophrenia*, por Giles Deleuze y Félix Guattari (University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, USA, pp. 3-26, 310-424).

que se vacíen: lleno y vacío son las caras de una misma moneda, la cual fluctúa constantemente sobre su propio eje. De esta manera surge forma, generando límites y fronteras que dan cuenta del tabú y la esquizofrenia de *lo que no se dice*, de lo que queda fuera. En otras palabras: los textos *territorializan* y *desterritorializan* campos de sentido.

Estos movimientos no son arbitrarios: cada constructo tiene una estructura elemental que, al navegar por las aguas de la existencia, activa significación básica. A partir de este centro, comienza una verdadera circulación de flujos de significación simultánea, que, a causa de su naturaleza, se construyen y desconstruyen constantemente.

Cuando el sentido y el espacio se juntan con el tiempo, el texto no sólo ocupa un espacio tridimensional, sino que además adquiere movimiento. Es parte de un flujo que navega y que contiene: hay tiempo en los textos, y los textos están dentro del tiempo. Así, los textos adquieren una cuarta dimensión: la velocidad. Son dinámicos e indeterminados: el tiempo es un flujo, los textos contienen el flujo del tiempo, son parte del flujo del tiempo, fueron escritos en un flujo de tiempo, pero también necesitan tiempo para ser: leer toma tiempo. Los textos viajan, se desplazan, migran: son *nómades*.

Fruto de este movimiento, la territorialización viene y vuelve, dejando atrás huellas de lucha<sup>3</sup>, generando una *cartografía*, legible y trazable, tal como un mapa: texto, única cede concreta sobre la cual nosotros podemos vertir nuestro deseo de saber: ¿Hacia dónde van estas máquinas textuales? ¿Qué dejan atrás? ¿Qué es lo que contienen? ¿Qué lo que dejan fuera? ¿Cuáles son sus límites, sus fronteras? ¿Cómo se construyen como tales?

A continuación, quisiera vagar por estos espacios de interrogación en torno a *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, manteniendo en mente la noción *nomádica* de texto. Para empezar, creo pertinente ver qué significa el movimiento principal que da origen a *Poema de Chile*, el *desplazamiento*, y qué es lo que éste implica para el texto como constructo. Luego, a partir de esto, indagar en conceptos como *Memoria*, *olvido*, *dolor*, *extranjero* y *paisaje*, para luego ver cómo éstos relacionan el acto de escritura. Finalmente, me gustaría terminar con el análisis de *Desierto*, poema inédito, que no figura en la edición final de *Poema de Chile*, y que por tanto no sólo pertenece al proceso de escritura, sino que también al proceso de silenciamiento, de territorialización de tabú, y a la esquizofrenia de lo que no

<sup>3</sup>“Hay dos momentos que determinan un texto como enunciado: su proyecto (intención) y la realización de éste. Las interrelaciones dinámicas entre estos momentos, la lucha entre ellos, (es la) que determina el carácter del texto”. (Bakhtin, Mikhail; *Estética de la Creación Verbal*, Ed. Siglo XXI, México, 1982, p. 18).

pudo ser dicho. Pertenece así al espacio desterritorializado, al otro lado del límite del proceso editorial y público al cual el libro posteriormente se inserta como artefacto con valor cultural, de mercado y político: patrimonio nacional.

## 2. DESPLAZAMIENTO Y DISTANCIA: RECUPERANDO EL ORIGEN

Tradicionalmente el desplazamiento como metáfora ha servido para dar cuenta de un tipo de mirada: aguda, capaz, total. El dicho: “Los árboles no dejan ver el bosque” o imágenes como la de un pintor que se aleja para mejor observar su obra, son lugares comunes en nuestro imaginario colectivo. Desplazarse en este contexto, implica estar primeramente en un lugar inicial, *original*, del cual uno forma parte. Esta ubicación no permite el tipo de conocimiento o mirada deseada. Por esto, uno procede a desplazarse hacia un lugar desde el cual sí es posible percibir la totalidad. Sin embargo, este movimiento no es inocente: es necesario violentar el vínculo inicial. El ciclo culmina finalmente, cuando uno se devuelve con la mirada por el camino recorrido: se trata de un viaje de ida y regreso en relación al origen.

El primer movimiento es netamente un desplazamiento físico en el cual el cuerpo entero entra en juego; éste se debe separar del entorno que le era propio y desplazarse. Sin embargo, el segundo movimiento (la vuelta de la mirada) es de una naturaleza distinta. Se trata de un acto en el cual sólo una parte del cuerpo está involucrada: los ojos. Asimismo, se trata de una actividad más bien receptiva en la cual los ojos sólo reciben los rayos de luz que el origen refleja. La mirada, etérea e incorpórea, recupera aquello que fue dejado atrás, el origen, en su totalidad, pero desde afuera. Lo que se experimenta a través de esta *recuperación* ya no es el ser parte de una totalidad, sino la percepción externa de reflejos: una imagen. El desplazamiento físico (el alejarse), tiene como resultado un desplazamiento óptico, del ser: se pasa de ser parte de una totalidad a ser un observador externo, individual.

Se trata, entonces, de un movimiento mediante el cual transitamos distintos territorios: del físico al óptico; del estar al ser; del atributo a la identidad. Nace así un sujeto desplazado y nostálgico<sup>4</sup>, cuya percepción

<sup>4</sup>Como veremos más adelante, es la nostalgia, *memoria dolorosa*, la que cumple con la función de *asegurar* la mirada hacia atrás, acto mediante el cual se establece la reelaboración de la idea del presente, cuyo *desplazamiento* es constante, entendido éste como “el hecho que tanto el énfasis, el interés o la intensidad de una idea pueden ser separados de ella y ser proyectados hacia otras ideas, cuyas intensidades originalmente no eran importantes, pero

del origen viene acompañada de nuevas sensaciones de *extrañeza* y de *pérdida*: la imagen del origen difiere del recuerdo de lo que fue el origen, el cual ya no se puede recuperar.

Entra en juego la memoria, que se manifiesta igualmente a través de imágenes, pero que no se limita solamente a lo visual. Actúa en este caso como una fuerza doblemente totalizante: se trata, en primer lugar, del recuerdo de una pertenencia absoluta (al origen, en cuya memoria finalmente muchas veces predominará lo auditivo y lo sensorial, por sobre lo visual —me refiero al origen por excelencia: el útero de la madre, en donde el embrión sólo siente y oye—) y, en segundo lugar, de un proceso (la memoria) cuyo mecanismo fundamental es la totalización (borrar las diferencias, límites y contornos entre los distintos ámbitos<sup>5</sup>). La nostalgia, la idealización y la totalización acompañan codo a codo el afán analítico, objetivo y desapegado de la toma de distancia.

### 3. NOSTALGIA: MEMORIA, DOLOR Y OLVIDO

En la *Genealogía de la Moral*, Nietzsche define al hombre como “un animal con el derecho a hacer promesas”. Sin embargo, para poder vivir el presente debe *olvidar* ciertas cosas (“active forgetfulness”), mediante la “represión”. Sólo, la constante recuperación del pasado le impedirá tener la experiencia del aquí y el ahora. La *memoria* se constituye entonces, como la contrapartida necesaria de este acto “represivo”, “con cuya ayuda el olvido se anula en ciertos casos —sobre todo en aquellos en los cuales se hacen promesas—”<sup>6</sup>. La memoria es vista como un “deseo *activo*” de no deshacerse de algo que alguna vez se deseó. Se trata, pues, de una *memoria de la voluntad*:

...así que entre el ‘yo haré’ original, el ‘yo quiero a hacer esto’ y la descarga efectiva del hacer, su *acto*, se puede interponer un mundo de cosas, circunstancias y hasta actos nuevos y extraños, sin romper esta larga cadena de la voluntad<sup>7</sup>.

Esta “cadena de la voluntad”, tiene una función fijadora en el tiempo interior, luchando contra el olvido para generar un presente más predecible y, por ende, más seguro. El presente surge así como un espacio posible a partir de las tensiones entre el olvido y la memoria, espacio

---

que sin embargo sí están relacionadas con la primera idea por medio de cadenas asociativas”. (Laplanche, J., Pontalis, J.B.; *Diccionario de Psicoanálisis*; Ed. Labro, S.A., Barcelona, España, 1981.

<sup>5</sup>Ong, Walter, *Oralidad y Escritura*; Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

<sup>6</sup>Nietzsche, Friedrich, *ob. cit.* (La traducción es mía.)

<sup>7</sup>*Ibid.*

interior que pertenece al ámbito mental y *oral* (líquido), entendido éste como oposición a lo externo y *escrito* (sólido). La herramienta psíquica que el hombre desarrolla para fijar la memoria (mnemotecnia) es el dolor:

...; a lo mejor nunca hubo nada más temido y atroz en toda la prehistoria del hombre, que su *mnemotecnia*. “Si algo tiene que quedar en la memoria, entonces tiene que ser grabado con fuego: sólo lo que nunca deja de *doler* permanece en la memoria” —esta es la cláusula más importante de la sicología más antigua (y desgraciadamente también la más tenaz) en la tierra<sup>8</sup>.

El dolor fija al *deseo* en la memoria, promesa que intenta dominar el flujo de la vida, al escurrirse éste como arena entre los dedos. Se generan así *actos*, “mundos nuevos y extraños”, en cuyo territorio (espacio *performativo*, en el cual el lenguaje cobra su fuerza actancial) acontece la *reelaboración*<sup>9</sup>. El dolor se constituye entonces, como la ‘garantía’ del presente y de la construcción del sujeto.

#### 4. EL SUJETO EN MOVIMIENTO: EL EXTRANJERO

Al tomar distancia, el sujeto desplazado debe continuamente enfrentarse, motivado por el dolor, a un ‘continuum’ reelaborativo de no sólo la imagen del origen, sino que también de su propia identidad:

Pero la ocupación tensionante de convertirse en extranjero consiste en otra cosa. Es más bien la de alguien que debe lidiar creativamente con su propia condición desplazada, con los materiales de la identidad, del mismo modo que un artista debe lidiar con los hechos duros que son los objetos de su pintura. Uno debe hacerse a uno mismo<sup>10</sup>.

Comienza así lo que Bakhtin llama un proceso dialógico a nivel de imaginario entre *la mirada*, externa y extraña, y *la memoria*, interna y familiar:

Yo debo llegar a sentir a ese otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego,

<sup>8</sup>Nietzsche, Friedrich, *ob. cit.*, p. 497. (La traducción es mía.)

<sup>9</sup>*Reelaboración*: “Término utilizado por Freud para designar, en diversos contextos, el trabajo realizado por el aparato psíquico con vistas a controlar las excitaciones que le llegan y cuya acumulación ofrece el peligro de resultar patógena. **Este trabajo consiste en integrar las excitaciones en el psiquismo y establecer entre ellas conexiones asociativas**”. (Laplanche, J., Pontalis, J.B.; *ob. cit.*) (El destacado es mío.)

<sup>10</sup>Sennett, Richard, “El Extranjero”, en *Punto de Vista*, Revista de Cultura, Año XVIII, Número 51, Buenos Aires, abril, 1995, Argentina, p. 44.

regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar<sup>11</sup>.

Mediante este diálogo, que incorpora 'lo extraño', se va enriqueciendo el proceso de constitución del sujeto. A través de cada nueva mirada, el extranjero va creando una nueva versión de sí mismo, abriéndose así a la multiplicidad y a la vida:

Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos, así es en todos los instantes esenciales de la vida); valorativamente, hay que ir adelante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente<sup>12</sup>.

Lo notable de este proceso de *desplazamiento* es que una vez que el extranjero se constituye como tal nunca más podrá sentirse parte del todo originario: "...; entonces reconoció que nunca podría sentirse completo: *la herida* no se cura"<sup>13</sup>. En él, ha habido un cambio esencial. Ha adquirido una nueva mirada: la mirada desplazada, que trae consigo el dolor. Sennett identifica esta mirada con la del "artista moderno"<sup>14</sup>, ya que ambos, el artista moderno y el extranjero, son sujetos desplazados<sup>15</sup> y participan en un acto reelaborativo: la recreación de sí mismos.

Ahora bien, en "Migratorias" Julio Ramos plantea (a partir de la frase de Adorno "En el exilio la única casa es la escritura") que:

La casa de la escritura es un signo trasplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado *entre* dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen<sup>16</sup>.

Tomando esto en cuenta, me parece válido preguntar: ¿Qué tipo de casa construye la Mistral con su escritura? ¿Qué rasgos sobredeterminan sus espacios? ¿Qué tipo de discurso se constituye en torno de la casa? ¿Cuál es el motor / dolor que no permite el olvido? ¿Cómo funciona?

<sup>11</sup>Bakhtin, Mikhail, *ob. cit.*, p. 27.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>13</sup>Sennett, Richard; *ob. cit.*, p. 47. *El destacado es mío.*

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 48.

<sup>15</sup>En "Migratorias", Julio Ramos propone "que la temática del exilio en Martí pueda leerse, más allá de la situación biográfica, como una temprana reflexión sobre la situación cambiante, desplazada, del escritor en la ciudad capitalista,..." (Ramos, Julio; "Migratorias"; en *El Coloquio de Yale: máquinas de leer "fin de siglo"*, Ludmer, Josefina, Ed.; Viterbo S.R.L., Rosario, Argentina, 1994, p. 53). Me refiero a esta situación del artista en el planteamiento mencionado.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 52. (*El destacado es suyo.*)

## 5. TERRITORIOS TEXTUALES: PATRIAS Y “EXTRANJERÍAS”

Los 84<sup>17</sup> poemas de *Poema de Chile* cobran su verdadero sentido dentro de una estructura narrativa de *un viaje* de una almita / fantasma que junto con un ‘niño’ recorre el país de norte a sur<sup>18</sup>, creando a su vez un espacio geográfico imaginario, espejo fantasmagórico del paisaje de Chile. Comienza por narrar el descenso<sup>19</sup> del almita a la tierra del norte de Chile. Se trata de un fantasma, que no tiene sombra humana, sino de helecho (planta simbólica del imaginario de la Mistral, asociada con la muerte y el luto). Más adelante, en el poema *El Mar*<sup>20</sup>, se vincula la voz directamente con la propia autora, cuando dice: “Gabriela, menta...”. Su arribo a una tierra chilena imaginaria es gozoso, tierra que es “la dulce parcela, el reino / que me tuvo sesenta años / y me habita como un eco”<sup>21</sup>.

Es allí donde se encuentra con un niño, un *tú* fluctuante, que a veces se transforma en huemulillo, indio o ángel. Junto con este niño-*Otro*<sup>22</sup> recorrerá la *Gea chilena*, describiendo la naturaleza y lugares desde Atacama hasta Magallanes, “que es el país de la hierba / en el cual todos se aman”. La fuerza actancial del lenguaje hace que el paisaje, flora y fauna cobren, igual que los sujetos, un lugar importante en la medida que estos son nombrados, territorializando no sólo la página en blanco, sino que también la constitución de la identidad de la tierra descrita: Chile.

Llena sus textos de experiencia<sup>23</sup> mediante una oralidad<sup>24</sup> portadora

<sup>17</sup>Mistral, Gabriela, Manuscritos de *Poema de Chile* en microfilm, Biblioteca del Congreso de los EE.UU.; Rollo 1, cuaderno 1, p. 206.

<sup>18</sup>Chile, por su forma y ubicación, se presta para ser narrado linealmente, de norte a sur, en el caso de *Poema de Chile*. Es importante destacar que escogió al desierto, al arriba, para comenzar.

<sup>19</sup>Pudiera analogado al viaje de Altazor. Sin embargo, se trata de un viaje de otra naturaleza, en el cual la voz no cae, sino que baja dirigida por un “grito”, movida tanto por su propia voluntad como guiada por la de su “Dueño”, que la llama.

<sup>20</sup>Mistral, Gabriela; Manuscritos, *ob. cit.*, p. 117.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 2.

<sup>22</sup>“Otro: el Otro que es no sólo un hermano, sino que un gemelo, no del hombre, ni en el hombre, sino que a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad inescapable”. (Foucault, Michel; *The Order of Things*, citado en Sturrock, John, Ed., *Structuralism and Since*, Oxford University Press, Oxford, England, 1979, p. 103. La traducción es mía.

<sup>23</sup>Entiéndase por *experiencia* “la sabiduría tradicional de una comunidad acumulada a través del transcurso del tiempo”, no se debe confundir con la *vivencia* personal de la autora (ver Benjamin, Walter, “The Narrator” in *Illuminations*; Ed. Hannah Arendt, Harcourt, Brace & World, New York, EE.UU., 1968. La traducción es mía).

<sup>24</sup>Para una discusión de la oralidad en la poesía de la Mistral, véase: Cuneo, Ana María; “La oralidad como primer elemento de formación de la poética mistraliana”, Revista

de tradición y de sabiduría cotidiana. Los manuscritos evidencian que escribe sus poemas codo a codo con cartas, recados<sup>25</sup>, artículos periodísticos, cuentas de almacén, deshagos personales, oraciones, sueños, etc. Dan cuenta de un trabajo complejo: se trata de una ‘obra en marcha’ cuyo proceso de escritura abarca los 35 años que van desde la partida de la Mistral de Chile en 1922, hasta su muerte en 1957<sup>26</sup>.

*Poema de Chile* comienza a materializarse como proyecto paralelamente al momento en que Gabriela Mistral se enfrenta por primera vez a su “extranjería”<sup>27</sup>, al partir de Chile en 1922. Sólo vuelve por visitas cortas y la relación con Chile es ambigua y contradictoria: expresa nostalgia por

Chilena de Literatura, Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, Santiago, Chile, abril 1993, Nº 41. El étimo de <narrar> es <gnarus> que quiere decir *saber*. *Narrador* quiere decir entonces “el que sabe”.

<sup>25</sup>Género híbrido creado por la Mistral en el cual se destaca la cercanía a la carta (testimonio y oralidad), a la poesía, a la tierra y a su loca poética, vinculada a la marginalidad y a su ser mujer: “Yo las dejo en los suburbios del libro, “fuora dei muri”, como corresponde a su clase un poco plebeya o tercerona. Las incorporo por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres: al cabo estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir”. (Mistral, Gabriela, *Tala*; Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1979).

<sup>26</sup>*Poema de Chile* jamás logrará a ser ni terminado ni publicado en vida de su autora, quedando en un espacio ambiguo y semiprivado, todavía abierto a reelaboración. En este espacio ya ajeno a la autora, es donde cobra vital importancia la voluntad del equipo editorial, para la posterior entrada de la obra al espacio público.

<sup>27</sup>En el libro *Tala* (Buenos Aires, 1938), bajo una sección denominada decididamente “Saudade”, encontramos el siguiente poema. Dentro de la obra *Mistraliana Tala* es el espacio en el cual se trabajan explícitamente los temas vinculados al abandono de la patria/Nación. Nótese la cualidad oral y dialógica del poema.

#### “LA EXTRANJERA”

*“Habla con dejo de sus mares bárbaros,  
con no sé qué algas y no sé qué arenas;  
reza oración a Dios sin bulto y peso,  
envejecida como si muriera.  
En huerto nuestro que nos hizo extraño,  
ha puesto cactus y zarpadas hierbas.  
Alienta del resuello del desierto  
y ha amado con pasión de que blanquea,  
que nunca cuenta y que si nos contase  
sería como el mapa de otra estrella.  
Vivirá entre nosotros ochenta años,  
pero siempre será como si llega,  
hablando lengua que jadea y gime  
y que le entienden sólo bestezuelas.  
Y va a morir en medio de nosotros,  
en una noche en la que más padezca,*

la tierra, sin embargo también resentimiento en contra de la gente; goza de los beneficios de la condición de extranjera, pero expresa dolor por abandonar su patria<sup>28</sup>.

A partir de la salida de Chile surge el deseo de reelaborar la "herida", proceso que se mantiene vivo mediante la *nostalgia* (vivencia *dolorosa* del estar lejos de la tierra de origen). Al mismo tiempo, no se quiere renunciar a la función dentro de la Nación: creadora de identidad nacional. Vemos entonces como la desterritorialización física tiene como contrapartida la territorialización de espacios imaginarios. Comienza un flujo de sentido del ámbito material (el cuerpo que sale del territorio nacional) al abstracto. El deseo escritural (fijador) va canalizando estos movimientos interiores, hacia nuevos dominios materiales: el texto. Se configura así un flujo que va ocupando espacios cada vez más públicos (cuerpo→mente→texto→público (espacio político y de mercado, mediante el cual se constituye la autora del texto como un sujeto político, cultural y económico, parte del patrimonio nacional)<sup>29</sup>). De tal manera, se transita de ámbitos textual/privados a ámbitos material/públicos, pues se trata de la construcción de un artefacto: el libro. Los manuscritos se convierten en material de circulación.

Se trata de un proceso de transformación de territorios donde el desplazamiento del cuerpo fuera de las fronteras "nacionales" de la tierra impulsa un movimiento que tiene como resultado final un artefacto público (los libros se 'publican') con valor político y de mercado. De la circulación material privada (si se entiende el cuerpo en este contexto como el espacio más privado que se posee) se transita, finalmente, a una circulación pública y monetaria (abierta a todo aquel que tenga lo único necesario para participar en ella: dinero). El sentido de lo privado se desterritorializa así para territorializar espacios públicos y a través de éstos al lector. Dentro de este proceso fluctual de territorializaciones y desterritorializaciones puesto en marcha a partir del desplazamiento, la única huella concreta es el texto: territorialización/desterritorialización de una tierra imaginaria llamada Chile. Me parece interesante ver qué es lo que queda y lo que se pierde en estos procesos liminares. ¿Qué impuesto cobra cada umbral? ¿Qué se territorializa/desterritorializa sucesivamente en el acto de escritura, edición, publicación y lectura?

---

*con sólo su destino por almohada,  
de una muerte callada y extranjera".*

(Mistral, Gabriela, *Tala*; Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1979, p. 97. El destacado es suyo).

<sup>28</sup>Ver sección 6.

<sup>29</sup>La autora no participa directamente en esta última etapa, ya que se trata de una obra póstuma.

## 6. POEMA DE CHILE: PAISAJE DEL DESEO

Los primeros escritos de *Poema de Chile* son muy confusos, lo que deja en evidencia una búsqueda de forma para este texto emergente. Es evidente que no tiene precedentes para el cual existan formas 'a priori', sino que se trata de algo nuevo e indeterminado. Primero, se escoge la prosa, luego el recado<sup>30</sup>; sin embargo, rápidamente aparece *un poema* sobre la tierra de Chile: se trata de una sola estrofa, significativamente titulada "Recado sobre Chile", e inmediatamente abajo sigue "Poema sobre Chile". Lo que presenciamos es el decantamiento del género de lo que será *Poema de Chile*; primero prosa, pero luego se va acercando más y más a la lírica. Finalmente arriba al género en el cual el *yo* puede expresar aquellas cosas "indecibles" que de otra manera no pueden ser dichas.

Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice. Y de esta manera cabe pensar (...) que la lírica es un modo de comunicar algo **indecible**<sup>31</sup>.

La Mistral tiene una relación ambigua con su tierra. Por un lado, culpa a un amplio y anónimo universo de chilenos del hecho de no poder vivir en su país: en la página 299 del primer rollo de los Manuscritos de *Poema de Chile*<sup>32</sup>, aparece un listado de cosas por hacer con respecto al libro, en el cual ella escribe: **Contar finamente el que no me dejan volver**<sup>33</sup>. Por otra parte, siente una gran nostalgia. Un par de páginas antes, ya había aparecido un verso suelto, que pareciera ser una ocurrencia del minuto, al pensar sobre el porqué de su escritura *Antes de morir yo quiero / caminar parcelas...*<sup>34</sup>. Pienso que estas dos líneas citadas, ponen de manifiesto el carácter contradictorio que Chile tenía para Gabriela Mistral; por un lado está la nostalgia vinculada a la tierra y por otro el resentimiento y la amargura hacia la gente. Tal vez sea por esto que *Poema de Chile* es una obra donde *su versión* de la tierra de Chile es central, en cambio la gente de Chile está en su mayor parte ausente, salvo por arquetipos de la cultura

<sup>30</sup>Ver nota 19.

<sup>31</sup>Martínez Bonati, Félix, *La Estructura de la Obra Literaria*, Ed. Ariel, Buenos Aires, Argentina, p. 181. (El destacado es mío.)

<sup>32</sup>El presente artículo está basado en los manuscritos de *Poema de Chile* y no en las publicaciones, ya que he encontrado importantes diferencias entre ambos tipos de textos.

<sup>33</sup>Mistral, Gabriela, Manuscritos de *Poemas de Chile*, Rollo 1, Cuaderno 1, p. 229; conservados en microfilm en la Biblioteca Nacional, Santiago, Chile; y en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU., Washington, D.C., EE.UU.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 286.

chilena (indígenas, pescadores y campesinos que aparecen como emblemas) y grupos de mujeres de aldea que la insultan, rechazan y humillan: huella de dolor, promesa de memoria que impide el olvido.

Pienso que *Poema de Chile* responde básicamente a tres impulsos distintos: primero, a una añoranza *dolorosa* (privada), vinculada al dolor por pérdida y rechazo, que siente por ser parte de una tierra lejana que la “habita como un eco”; segundo, a un deseo de “[cantar las palabras de la esperanza, como lo quiso un misericordioso, para consolar a los hombres]”<sup>35</sup>, como *promete* en “Voto”<sup>36</sup>; y tercero, a una voluntad de cumplir con su ‘misión’ de cantar el territorio nacional, chilenizándolo, y de dar cuenta de éste al resto del mundo.

En los primeros textos presenciamos la creación de un *paisaje*: tierra árida y desértica, que sin embargo está llena de huellas de vida y de mares. Espacio de la memoria en el cual al morder la arena entre los dientes, la sal todavía penetra la lengua y la sangre. Mujer de sal, Sara del Sur, que, al recobrar el pasado con su mirada, muerde la propia carne de su cuerpo. Simultáneamente, comienza, en el sentido opuesto, la creación de un territorio nuevo, fruto de la imagen del pasado, pero esencialmente distinta a ella: *deslocado*.

W.T.J. Mitchell en *Landscape and Power*<sup>37</sup> propone ver al paisaje como un medio dinámico que “está en sí en movimiento de un lugar o tiempo a otro”, para examinar “la manera en la que *circula* como un medio de intercambio, un lugar de apropiación visual, un foco para la formación de la identidad”<sup>38</sup>. Vincula el interés por generar paisaje en el arte de una cultura determinada (*paisajismo*), con un impulso imperialista de dicha cultura. Propone considerar esta actividad como una especie de “espejo” en el cual sus específicas fantasías utópicas e imágenes fracturadas de ambivalencias no resueltas se reflejan:

<sup>35</sup>Mistral, Gabriela, *Desolación*; Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile, 1979, p. 252. Tomado libremente de “Voto”.

<sup>36</sup><Voto> deriva del latín <vovere> que significa *prometer* (<boda> viene del mismo étimo). Como habíamos visto antes, la promesa tiene su origen en el acto de fijar un deseo anterior en la memoria mediante el dolor. “Voto” marca entonces doblemente el deseo, a través del dolor (privado) y de la tinta sobre el papel (público).

Le pide perdón a Dios y a “los hombres que sienten la vida como dulzura” por “este libro amargo” (se refiere a *Desolación*). Es significativo el hecho que este texto (“Voto”) fue añadido a *Desolación* después de su primera edición y *en el extranjero* (fue publicado en Nueva York en 1921). Por lo que se puede concluir que “Voto” es un texto fruto de una reacción ante el impacto de la entrada al mercado.

<sup>37</sup>W.J.T. Mitchell, Ed., *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, EE.UU., 1994.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 2. (La traducción es mía.)

Para mayor provecho, el paisaje puede ser visto como una creación del sueño imperialista, desarrollando su propio movimiento en el tiempo y el espacio a partir de un punto de origen central y plegándose sobre sí mismo para poner en evidencia tanto las fantasías utópicas de proyecto imperialista perfeccionado, como de las imágenes fracturadas de ambivalencias sin resolver y de resistencias no reprimidas<sup>39</sup>.

A principio de siglo, cuando comienza la actividad literaria de la autora, estamos ante una época en la cual Chile está afianzando su identidad como nación. Busca expandir sus dominios (tanto materiales como culturales) y, a través de ello, constituirse como un interlocutor válido en un mundo cada vez más competitivo y globalizado. Gabriela Mistral participó activamente en este proceso. Tuvo desde un principio "...órdenes administrativas de 'ayudar a la chilenización...' del territorio de Chile"<sup>40</sup>. Es un problema que la inquieta, sobre todo el *cómo* y el *con qué*; habla de la "real chilenización integral", que ella define como:

"...abierta al universo y a lo plural americano, aunque siempre mantenga mi debilidad por la fuerza telúrica del Valle de Elqui, que me hizo y me dio infancia"<sup>41</sup>.

Asimismo, en el año 1929, en el artículo "La geografía humana: libros que faltan para la América nuestra" (ciento tres años después de que Bello publicara *América*, y setenta y siete de *Nuestra América* de Martí), propone que poetas de distintas naciones latinoamericanas canten cada uno su tierra para así poder configurar un gran libro que diera cuenta de América y de su gente, con el fin de elevar el 'status' de nuestros territorios ante las audiencias europeas y norteamericanas. Ella se haría cargo de Chile:

¿Pero quién escribe el libro? Pronto empezaremos a buscar quiénes hacen, a lo menos, la sección de cada país. Queremos uno como dilatado friso dividido en segmentos nacionales, del semblante físico de nuestra América: unos veinte cuadros todo lo calientes de veracidad panorámica que se pueda y en los que, como en los frescos de Gozzoli, salten al ojo, enlazados, el árbol típico, la montaña patrona y la bestia heráldica<sup>42</sup>.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 10. (La traducción es mía.)

<sup>40</sup>Teitelboim, Volodia, *Gabriela Mistral. Pública y Secreta*, BAT Ed., Santiago, Chile, 1991, p. 87.

<sup>41</sup>*Ibid.*

<sup>42</sup>Mistral, Gabriela, *Magisterio y Niño*, Selección de Roque Esteban Scarpa, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1979, p. 136.

## 7. DESIERTO

Veamos a continuación “Desierto”, que se constituye en el primer poema que se contiene a sí mismo en los manuscritos de *Poema de Chile*. Data de 1927 y forma parte del último manuscrito revisado por la autora. Sin embargo, los editores no lo incluyeron en la publicación póstuma de 1967. Por esta razón, me parece paradigmático ya que recorre la totalidad del camino creacional de la obra, incluyendo el silencio impuesto desde afuera por el proceso de incorporación al espacio público. ¿Por qué será que un texto tan central como éste ha sido excluido de la obra?

### “DESIERTO”<sup>43</sup>

*Ahora ya vamos a entrar  
al país del desconsuelo,  
a la costra que pardea,  
al pobre Abuelo Desierto.  
El dios de los pastos verdes  
que hizo los huertos tacneños,  
nos dio por su voluntad,  
la pelambre del Desierto,  
y esta calavera monda  
y este crepitar de fuego  
fueron también mi heredad  
y yo no me los reniego.  
Desiertos viví y morí;  
me los tuve y me los tengo  
y de ser fiel, todavía  
tu salada arena muerdo.*

*Tasca tu lengua por agua,  
sólo el agua es tu deseo,  
y abajándose a la arena,  
te sollama este brasero.  
Parece que te engañase  
con burla, conseja o cuento,  
pero el Desierto se llama  
dentera, castañeteo,  
la garganta ensalmuerdad  
y todo tactos de fuego.  
Lo que yo te doy de niebla  
y de corto aliento fresco,*

<sup>43</sup>Mistral, Gabriela, *Manuscritos*, *ob. cit.*; RIC, pp. 81-82. Se trata de un poema inédito.

*es el vaho de mí misma,  
es lo que llevo de cuerpo.*

*Déjate cargar, llevar  
aupado, mi pequeñuelo.  
No corcovees, no rompas  
el poco bulto que llevo,  
no te revuelvas así,  
traveseador, rapazuelo,  
mira que empolvias de más  
cejas y pelambre y cuello.*

*Sosiega de una vez, cierra  
los ojos, llama tu sueño.  
Yo te iré canturreando  
canción que dice el Desierto.  
Tú duerme hasta que él se quede  
solo o con todos sus muertos.”*

Una voz abre en plural, un *nosotros* típico de la tradición oral, que cumple con la función de guardar, organizar y comunicar el conocimiento de la comunidad. Este *yo-entre-otros* le canta a un *tú* al cual incorpora en su canto. Se está creando un espacio que permite que no sólo el individuo (*sujeto*, que en este caso puede ser además tanto el *tú*, receptor interno, como el lector, receptor externo), sino que también la comunidad se construyan como tal. La voz anuncia su llegada a una tierra “desconsolada”, personificada en el “pobre Abuelo Desierto”. Destaco su carácter desplazado, ya que está en un proceso transitorio, “Ahora ya vamos a entrar”, cruzando un umbral. Llega a un lugar nuevo, *otro*, del cual estaba separada, a una tierra yerma y seca, cedida por el “dios de los pastos verdes” al *nosotros*. Tierra que se reconoce pelada y cadavérica, memoria de algún valle verde e irrigado.

Sin embargo, también es de fuego. Rodea lo infernal, pero lo trasciende: no es la imagen del infierno de la cultura occidental cristiana, sino de una imagen heterogénea, en la cual la tierra es encarnada en personajes familiares y habitada por dioses sencillos. Estamos ante un espacio en el cual las cosas van y vienen, y cuyos ejes fundadores son el desplazamiento, la transitoriedad y la indeterminación; y en la cual distintas tradiciones culturales se yuxtaponen. Se trata en un espacio en el cual las distintas *otredades* coexisten, sin necesidad de “síntesis, que nos sea la formalizada externamente por aparecer en un solo acto de enunciación”<sup>44</sup>.

<sup>44</sup>Cornejo-Polar, Antonio, “Condición Migrante e Intertextualidad Multicultural”, en “Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXI, Nº 42. Lima-Berkeley, 2<sup>a</sup> Semestre 1995, p. 105.

Comienza un decantamiento del sujeto y la voz, finalmente, se singulariza, se separa de un *nosotros* y se constituye en un *yo*, de lo colectivo a lo individual. Se autorizan así distintos registros dentro de la misma voz: el comunitario y el singular. Surge un sujeto fragmentado, habitante “entre dos mundos”, que reconoce esta tierra como su herencia, y dice no renegar de ella. Esta tierra es, por lo tanto, su lugar de origen, y de la cual se está haciendo cargo al interiorizarla. La tierra se hace carne. Se trata de un viaje de desprendimiento de lo colectivo y de reconocimiento de lo propio y de la territorialización del pasado (a través de la memoria de la tierra) en el presente: la tierra es aquello que se vivió, murió y tuvo (**pasado**), pero también lo que se tiene todavía (**presente**). El tiempo lineal se transgrede y se trasciende hacia lo eterno. Entramos a una zona de tiempo discontinuo y circular, interno, donde habla una voz que ha muerto en el pasado, y que, sin embargo, sigue viviendo en el presente. La tierra es una de fantasmas y ánimas, en la cual “El dios de los pastos verdes / que hizo los huertos tacneños”, ha cedido su reino vital a un dios desértico, más allá de la muerte. El dios de esta otra tierra, pide fidelidad, y a cambio de ella la voz muerde su salada arena, recuerdo de un mar anterior, que ahora está seco. La tierra se convierte así en un paisaje interno y carnal, fruto de recuerdo árido y áspero, que trastoca y quema como un brasero. El dios de esta tierra es el dios de la memoria, al cual la voz deberá ser fiel para que éste le permita seguir mordiendo “**todavía**”<sup>45</sup> los “salares de su reinar”<sup>46</sup>. Se trata de un espacio burlador, capaz de engañar al inocente que ella lleva en sus brazos, y para el cual ella tiene algo de alivio en la niebla fresca que le queda de cuerpo: “Lo que yo te doy de niebla / y de corto aliento fresco, / es el vaho de mí misma, / es lo que llevo de cuerpo”.

Finalmente, la voz apacigua a su pequeñuelo con la promesa de un canturreo de la “canción que dice el Desierto”. Se podrá quedar dormido, confiar y sentirse a salvo, “hasta que él [el Desierto] se quede / solo o con todos sus muertos”. Es el canto de la tierra la que permite la paz y la tranquilidad para que el niño duerma. La voz asume un rol creador, cantante, para cumplir con esta misión; nueva especularidad del proceso creador que empuja al lector hacia una reflexión metalingüística sobre el texto que está leyendo<sup>47</sup>.

<sup>45</sup>“Hic et nunc” especular que abre el espacio mimético a través de una puesta en abismo hacia el lector, incorporándolo a la situación escritura.

<sup>46</sup>*Todas íbamos a ser reinas*. Mistral, Gabriela, *Tala*, *ob. cit.*, p. 99.

<sup>47</sup>Fantástica conciencia sobre el proceso escritural es la que se devela a través de estas puestas en abismo.

Esta tierra de la memoria se convierte en la tierra de la soledad o de los muertos, tierra del silencio y del olvido. Trasciende de lo real a lo mítico a través de un imaginario heterogéneo, en el cual hay un proceso de individualización, de lo colectivo a lo singular, de internalización de lo real a lo imaginario a través de la memoria, proceso que termina cuando el Desierto quede solo o con todos sus muertos (notable ambigüedad). Por mientras, “todavía”, está el canturreo de la voz de “el vaho de mí misma”, para que la inocente creatura pueda encontrar paz y dormir.

## 8. CONCLUSIÓN

Vemos como *Poema de Chile* de Gabriela Mistral surge a partir de la necesidad de el “lidiar creativamente con su condición de desplazad[a]”<sup>48</sup>, de curar la herida generada por un desplazamiento físico fuera de las fronteras personales y nacionales. Este desplazamiento implica enfrentarse a complejos movimientos de reconstitución de la identidad del sujeto, cuya “única casa” en este estado de diáspora, se convierte en la escritura. Construye así un texto marcado por las huellas de lucha entre el deseo de su escritura (“el proyecto”) y la concreción de ésta (“la casa”). Se trata de un terreno multidimensional e inteligible, que ocupa espacio y adquiere velocidad al formar parte de un flujo de lo privado hacia lo público.

Máquina textual móvil y flexible, capaz de contener la nebulosa de la memoria y de territorializar campos de sentido de aquello que no se quiere perder: el paisaje de una tierra *chilena* atemporal y esencializada sin ningún elemento moderno (sólo vemos geografía, flora, fauna, ciertos elementos tradicionales de la cultura chilena como Mapuches<sup>49</sup>, campesinos). Recuerdo deslocado de un espacio que ya no está. “Tierra-Verónica”, impregnada del dolor nostálgico que no permite el olvido: mujeres de pueblo que la discriminan, insultan y humillan por ser distinta; sus muertos queridos ( nombra como muertos a su madre, su padre, su hermana, Yin y a sí misma<sup>50</sup>).

Tierra: carne lejana, heterogénea. Tierra habitada por dioses, que como huellas de las muchas culturas que la han fertilizado, se encuentran

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>49</sup>Pueblo autóctono de la zona austral de Chile. Ellos se denominan a sí mismos mediante esta expresión que quiere decir “gente de la tierra”. La autora se refiere a ellos como “Araucanos”, palabra vinculada hoy en día a un afán de dominación.

<sup>50</sup>Especularidad que cumple con la función de romper con la lógica lineal del tiempo y de la razón, insertando al lector en un espacio trastocador en el cual todo es posible.

impregnados en ella. Crea un paisaje transitorio e indeterminado, en el cual distintas otredades coexisten. Paisaje que burla y trastoca. Peligroso testimonio del goce y el deseo de la escritura, que desmonta y cuestiona la identidad cultural, amenazando instituciones vigentes.

La escritura dentro de este contexto se constituye como un proceso maleable de búsqueda. Constantemente está ensayando, rompiendo y trizando: *acomodando*. Cuestiona y recrea la identidad, no sólo personal sino que también nacional: el texto trata de la tierra de Chile. El sujeto se constituye así también como un sujeto político, que sigue cumpliendo con su función de “chilenizar” el territorio nacional.

Vemos cómo escribir se constituye en actuar. El acto de escritura se configura así como un espacio activo y participativo, actualizador y contenedor de la memoria de pertenencia. Surgen espacios textuales que hacen concreta la vuelta a la identidad (ser parte de un espacio de habla, un espacio familiar, un espacio mítico/religioso, una comunidad cultural, una nación), que se construye en torno al recuerdo, acomodándose a la memoria de un pasado, que ya solo su carne sabe vivo.

El texto cobra el valor performativo de la oralidad, en el cual la acción vocal por la cual el texto poético es transmitido a sus destinatarios es recuperada. Amplifica los niveles de sentidos comprometidos en la obra. La obra recobra su vida actancial: escribir se convierte en hacer, escribir de Chile es territorializar/desterritorializar Chile. Se construye así en última instancia, como un sujeto nacional: como una escritora *chilena*. Su función es la de crear identidad nacional cultural, ocupando territorio, insertándose así dentro del impulso estatal imperialista de la postindependencia. Desde lejos ‘chileniza’ el paisaje y, a través de esto, se ‘chileniza’ a sí misma.

A través de la escritura crea su “casa”. Vuelve a un Chile imaginario, *su* Gea chilena, selectiva e individual, contradictoria y compleja: la tierra sencilla, árida y desértica del Norte Chico de fines de siglo, sin electricidad o agua potable, lejos de cualquier forma de modernidad. Tierra capaz de trastocar la mente y el cuerpo con el deseo de la vuelta, cuya geografía impregna la memoria, moldeándola con formas secas, duras y etéreas. Sólo ocasionalmente y como por milagro, salta un ‘ojo de agua’, creando un pequeño universo verde de vida a su alrededor.

#### ABSTRACT

*Poema de Chile de Gabriela Mistral surge a partir de la necesidad de curar la herida generada por un desplazamiento físico fuera de las fronteras personales y nacionales. Este desplazamiento implica enfrentarse a complejos movimientos de reconstitución de la identidad del sujeto, cuya “única casa” en este estado de diáspora, se convierte en la escritura. El texto puede ser visto, entonces, como un espacio constituido y marcado por las huellas de lucha entre el deseo de su escritura y la concreción de ésta. Se*

*trata de un terreno multidimensional e inteligible, máquina textual móvil y flexible, capaz de contener la nebulosa de la memoria y de territorializar campos de sentido de aquello que no se quiere perder: el paisaje de una tierra chilena recuerdo deslocado de un espacio que ya no está.*

*Gabriela Mistral's "Poema de Chile" arises from the need to close the wound originated by the physical displacement away from personal and national frontiers. The displacement implies a confrontation with complex movements of self-identity reconstitution, whose "true and only" home in this state of diaspora converts into writing. The text can therefore be seen as a space constituted and marked down by the footprints left by a struggle between the desire of writing and its concretion. It has to do with a multidimensional and inteligible terrain a mobile and flexible textual machinery capable of containing the nebula of territorializing fields for that which must not be lost: the Chilean landscape as dislodged memory of a space which is no more.*