

La escritura de “Valle de Elqui”, de *Poema de Chile*. Pliegue recuerdo-naturaleza

The writing of “Elqui Valley” from *Poem of Chile*. The memory-nature fold

VILMA MUÑOZ ITURRA

Universidad de Concepción, Chile

E-mail: vilmunoz@udec.cl

RESUMEN

En *Poema de Chile* de Gabriela Mistral se produce una casa neobarroca. En la sección “Valle de Elqui”, esta producción está dada por pliegues de pensamiento –pliegues de memoria–, que permiten a la mónada Gabriela aprehender el afuera y hacer de éste una forma de interioridad donde puede resistir la vejez, el exilio, la muerte.

Palabras claves: *Poema de Chile*, Mistral, pliegues, neobarroco.

ABSTRACT

A Neobaroque house is produced in Gabriela Mistral's *Poem of Chile*. In the section “Elqui Valle” this production is given by folds of thinking –folds of memory–, that enable Gabriela-monad to apprehend the outside and turn it into a kind of interiority where old age, exile and death can be endured.

Keywords: *Poema de Chile*, Mistral, folds, neobaroque.

Recibido: 25-04-2006. *Aceptado:* 28-08-2006.

POEMA de Chile de Gabriela Mistral se puede abordar como una casa neobarroca, en donde lo fundamental es el pliegue y el repliegue¹. En este artículo daremos cuenta de su producción y funcionamiento; para ello nos si-

¹ Este concepto lo derivamos del concepto deleuziano de casa barroca, categoría filosófica que da cuenta de la armonía entre la mónada y el cuerpo. El concepto de casa neobarroca se aplica a la escritura para designar, por una parte, la relación que hay entre el escritor, en tanto que mónada, y su

tuaremos en uno de los apartados del libro, el denominado “Valle de Elqui”, de acuerdo con la edición de 1997 de Jaime Quezada, apartado que contiene poemas que hablan sobre dicho lugar geográfico. Creemos que este apartado constituye el eje de las reflexiones que Mistral formuló durante toda su vida literaria y en particular en su vejez, en el que se hace notoria la coincidencia entre el sujeto textual y el sujeto biográfico². En “Valle de Elqui”, la mónada hace sus pliegues por medio de los pensamientos, de los recuerdos, que capturan imágenes del Valle de Elqui y permiten aprehender el afuera, hacer del afuera una forma de interioridad³. A su vez, este afuera, que ya ha pasado a constituir una interioridad, una subjetividad, queda registrado en un repliegue de materia-escritura. Casa neobarroca, conexión entre pliegue-mónada y repliegue-escritura, intercomunicación entre ambos departamentos, necesidad del uno para efectuar el otro, escritura de resistencia, diario de vida.

¿Cómo crear bloques de vida-luz cuando se está pasando por la vejez, por una oscuridad que sólo es comprendida como parcial, porque va a adquirir una nueva forma que luego, a su vez, se va a deshacer en otra? Es ahí donde creemos que ingresa un recuerdo sobre el Valle de Elqui, que nada tiene que ver con la territorialización, con lo edípico, con lo maternal. Se escribe “con bloques de infancia” y se hace un pliegue con el recuerdo, que en este caso es una manifestación del afuera, un afuera que puede ser las fuerzas de las curvas de las monta-

escritura, en tanto que materia, cuerpo, por donde se filtra el afuera. El calificativo de neobarroco sitúa la casa ya no en la época del Barroco propiamente tal, sino en la época actual, tomando del barroco su procedimiento: el pliegue al infinito. Por otra parte, la partícula “neo” designaría un *plus*, un agregado a estos pliegues: serie de elementos imposibles entre sí. Lo que implicaría que la mónada, no obstante su hermetismo, da cabida a una fisura en el piso de arriba: está semiabierto a los flujos del afuera y los de otras mónadas.

² La coincidencia, en *Poema de Chile*, entre el sujeto textual y el biográfico ha sido uno de los aspectos más señalados por la crítica literaria; baste con indicar que Santiago Daydí-Tolson muestra que en el texto hay varios procedimientos que permiten constatar que el sujeto de la enunciación (fantasma o “mama”) se corresponde con el autor biográfico. Algunos de los artículos en que se alude a la concordancia entre sujeto textual-sujeto biográfico son: “Gabriela Mistral y su *Poema de Chile*” (1969), “El yo lírico en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral” (1982) y “Las patrias de Gabriela Mistral” (1986).

³ El concepto de *afuera* lo extraemos de Deleuze y nos atenemos al uso y definición que él hace, de acuerdo con su interpretación y glosa de los textos de Foucault. Es así que entendemos por afuera una fuerza que actúa en relación con otra fuerza. El afuera difiere de la exterioridad, por cuanto éste último concepto corresponde a una forma; pero “el afuera concierne a la fuerza: si la fuerza siempre está en relación con otras fuerzas, las fuerzas remiten necesariamente a un afuera irreductible, que ya ni siquiera tiene formas, que está hecho de distancias indescomponibles gracias a las cuales una fuerza actúa sobre otra o actúa sobre ella. Una fuerza siempre contiene a otras, desde afuera, es afectación variable que sólo existe a tal distancia o bajo tal relación” (Deleuze, 1987: 115). A su vez, “las fuerzas en el hombre entran en relación con fuerzas de elevación al infinito. Estas son claramente las fuerzas del afuera, puesto que el hombre es limitado y no puede explicar esa potencia más perfecta que lo atraviesa” (Deleuze, 1987: 160).

ñas, de los árboles naciendo en hojas, de los pájaros danzando al viento, de las semillas germinando la tierra; pero que siempre arrancan al hombre hacia un más allá de su condición humana. Todo es movimiento de fuerzas y ese deseo avasallante de Un-andar-la-Gea⁴. *Poema de Chile* no es sólo la descripción de un lugar geográfico y cultural (Chile), sino más bien el espacio literario en donde se colocan en funcionamiento bloques de sensaciones desencadenadas cuando se participa de esta tierra no como un sujeto, sino como un elemento más. Si decimos que *Poema de Chile* es un texto neobarroco no es tanto por su relación con el barroco español, en lo que concierne con la preponderancia de la figura de la elipsis, sino por su procedimiento fundamental, de acuerdo con Gilles Deleuze, el pliegue sobre pliegue. Si bien es cierto que la figura de la elipsis, con su procedimiento de esclarecer una cosa y ocultar otra, nos puede arrojar matices sobre el texto –al dejar entrever como *lo iluminado* el espacio chileno, su flora, fauna y geografía, mientras que como *lo oscurecido* la distancia física que mantiene el hablante en relación con el espacio del que habla– creemos, no obstante, que este procedimiento estanca nuestra lectura si no nos situamos precisamente en ese espacio que hay *entre* lo focalizado y lo que escapa al centro. De esta manera, la distancia del sujeto textual en relación con el espacio físico chileno no hace más que revelar su soporte: escritura. ¿Pero en qué medida esta escritura es vital? No es por el camino de la ficcionalización de una realidad chilena en donde encontraremos una respuesta satisfactoria, sino en aquellos componentes políticos que se despliegan en esta escritura mistraliana. Mistral traza una línea de fuga allí donde no está la salida. Si no se puede regresar físicamente a Chile, entonces el viaje tendrá que ser en intensidad; a las fuerzas que imponen una distancia física se le responde con una fuerza espiritual. Para ello utiliza un lenguaje arcaico o, como ella lo nombra, “hablando lengua, no otra, que la primitiva mía” (Quezada, 2002: 48), ese lenguaje atravesado de conocimiento narrativo: “Sé de plantas casi tanto como de literatura” (Quezada, 2002: 186), que le permite participar de esas fuerzas vitales que vislumbró en el Valle de Elqui. Mistral construye su escritura de resistencia frente a la muerte y a su condición de extranjera por medio de un gran *pliegue de memoria*. Entendemos como pliegue de memoria, de acuerdo con Deleuze, las micropercepciones del pensamiento que atraen al interior del ser el afuera, que transforman el afuera en una interioridad, de manera que por medio de los pliegues “lo más lejano deviene interior al transformarse en lo más próximo” (Deleuze, 1987:158). La memoria, el pliegue de la memoria, da cuenta del “afecto de sí por sí mismo”

⁴ Utilizamos esta forma de expresión como el nombre propio de una haecceidad, según la terminología deleuziana.

(Deleuze, 1987:158). Entendemos por memoria la *absoluta memoria*, de acuerdo con Deleuze, “que dobla el presente, que redobla el afuera, y que se identifica con el olvido, puesto que ella misma es sin cesar olvidada para ser rehecha” (Deleuze, 1987:141). Desde esta perspectiva un pliegue de memoria es un pliegue de resistencia contra la muerte o el “olvido del olvido”⁵, que resiste al tiempo porque expande el pasado al presente y resiste al presente al llenarlo de un futuro (Cfr. Deleuze, 1987: 155).

Ahora bien, el primer poema que abre la sección *Valle de Elqui*, se titula de igual forma y en él se describe el regreso de Mistral “con cabellos cenicientos” a dicha tierra. Es un poema, según nuestra percepción, con una fuerza mayor o por lo menos distinta de la gran mayoría de los otros poemas. Se nos hace evidente una gran inclinación de la mónada. Ya nos decía Leibniz, según Deleuze, que cada individuo expresa del mundo aquella parte que es más afín con sus singularidades. Mistral se encargó en múltiples textos de reafirmarnos esto: “El mar me gusta mucho menos que la montaña. (...) La montaña me lo da todo. Me eleva el alma intensamente, me aplaca y me vivifica. En cada quebrada con sombra pongo genios de la tierra, poderes, prodigios. (...) Todos los colores de mi montaña me gustan” (Quezada, 2002: 23). El poema se inicia diciendo:

Tengo de llegar al Valle
que su flor aguarda el almendro
y cría los higuerales
que azulean higos extremos,
para ambular a la tarde
con mis vivos y mis muertos
(Mistral, 1997: 65)

Destaca en la estrofa anterior la conexión de elementos que se contradicen entre sí: el andar (ambular) la tarde. Se crea un percepto temporal: “el andar la tarde” que sitúa el poema en la problemática del tiempo. Es un texto que corresponde a una poesía dialéctica, si seguimos la denominación de Dieter Oelker, por cuanto se caracteriza “por ir construyendo su sentido a partir de la recurrencia de voces discrepantes” (Oelker, 1989: 98), que coloca en evidencia “la conciencia de finitud y voluntad de infinito” (Oelker, 1989: 103). En el texto, el mecanismo que permite que el sujeto se agencie con un tiempo infinito o eterno es la *memoria*, la que trae el pasado al presente. Lo anterior hace posible la producción en el texto de mundos imposibles entre sí: “el mundo de los vivos” y “el mundo de los muertos”.

⁵ Terminología empleada por Deleuze (Cfr. Deleuze, 1987: 141).

En este poema, Mistral reúne a todo lo querido "de los que se aman sin tiempo / y mudos se hablan sin más / que la sangre y los alientos" (Mistral, 1997: 65) en un gran despliegue de memoria, donde se pasa a un mundo *composable* que ya no difiere con el mundo del presente de la enunciación, sino que el momento en el que se emite esos enunciados se carga de un presente eterno, en el que las series de acontecimientos ya no divergen: necesidad de pensar, plegar, recordar todo sin tiempo para vivir Un Valle, una haecceidad naturaleza, porque todo lo que ingrese es naturaleza o se agencia con ella. Luego el poema dice:

Estaremos así y duraremos,
trocando mirada y gesto
en un repasar dichoso
el cordón de los recuerdos,
con edad y sin edad,
con nombre y sin nombre expreso
(Mistral, 1997: 67)

"Nosotros repasaremos el cordón de los recuerdos", habrá pliegues que irán de una mónada a otra, mónadas semiabiertas que reciben los influjos del exterior, pero que ya están plegados en un adentro de las almas. Las series de acontecimientos ya no serán divergentes si se participa de ese mundo *otro*, singularidades distintas, pero que pertenecen a una misma tribu a fuerza del mismo afecto:

Pasan, del primero al último,
las alegrías, los duelos,
el mosto de los muchachos,
la lenta miel de los viejos;
pasan, en fuego, el fervor,
la congoja y el jadeo,
y más, y más: pasa el Valle
a curvas de viboreo,
de Peralillo a La Unión,
vario y uno y entero
(Mistral, 1997:67)

El lenguaje se hace delocutivo, tal vez, para señalar las fuerzas que pasan ya por Mistral, ya por ese *nosotras* anterior, un afuera manifestándose en cada uno, fuerza impersonalizada que atraviesa todo como un torrente. Y entre todas esas fuerzas la posibilidad de enunciar un gran despliegue de la mónada: "el Valle a curvas de viboreo". Pliegue sobre pliegues para trazar esa macropercepción, per-

cepción clara, consciente y nítida sobre el Valle de Elqui, para traerles “la lengua y los gestos que me dieron”. Luego dice:

Mi infancia aquí mana leche
de cada rama que quiebro
y de mi cara se acuerdan
salvia con el romero
y vuelven sus ojos dulces
como con entendimientos

(Mistral, 1997: 67)

“Se escribe con bloques de infancia”, dice Deleuze. A lo que Mistral respondería: “Escribiendo, o viviendo, las imágenes nuevas que me nacen siempre sobre el subsuelo de la infancia. Sigo usando sonidos, visiones y hasta olores de infancia” (Quezada, 2002: 245). Hacer de la infancia un gran pliegue, conectar ese pliegue con uno de naturaleza, son dos flujos que en Mistral nunca se han contradicho, puesto que siempre han sido flujos de vida. En el fragmento anteriormente citado, la percepción clara es la de la salvia y el romero; se da una comunicación con la flora, Mistral se agencia con la flora. Ahora bien, en el poema “A veces, mamá, te digo” –del apartado *Valle de Elqui*–, el sujeto textual niño diaguita cuestiona esta práctica y le dice a la mujer fantasma (Mistral): “hablas lo mismo que el loco”, a lo que ella responde, refiriéndose a la naturaleza: “Porque todos están vivos/ y a los vivos les respondo” (Mistral, 1997: 69). De esta manera, quizás, tanto en la estructura interna de *Poema de Chile* –a través del destinatario directo niño-diaguita–, como en la externa –por medio de los lectores–, se desprende ese intento de mostrar un *afuera naturaleza*.

A continuación citamos un fragmento del poema “Tordos”:

A estas horas y lo mismo
que cuando yo era chiquilla
y me hablaban de tú a tú
el higueral y la viña
están cantando embriagados
de la estación más bendita
los tordos de Montegrande
y cantan a otra *Lucila*⁶
(...)
Yo me tengo lo perdido
y voy llevando mi infancia

⁶ El destacado es nuestro.

como una flor preferida
que me perfuma la mano.
Y la madre va conmigo
sol a sol y día a día
va con rostro y va sin llanto
cantándome los caminos

(Mistral, 1997: 80)

En el fragmento anterior se hace explícito que Gabriela Mistral se reconoce como sujeto textual y biográfico de *Poema de Chile*. Para ello ingresa su nombre civil, provocando una comunicación entre su obra y su vida. De esta manera, lo que aparece en la escritura da cuenta de un pliegue que hace su mónada y que queda registrado en un repliegue de escritura. El entrepliegue es, a su vez, la escritura que permite, para nosotros los lectores y para ella en su reconstrucción de un espacio chileno, no tan sólo dar cuenta de la comunicación que existe entre la aprehensión que hace esta mónada del afuera y su peculiar subjetividad o interioridad, sino también producir esa subjetividad de pensamiento, en la que trabajar un diario de vida es arrancarle a la vida flujos, hacer una recapitulación de lo vivido como procedimiento que desencadena acciones futuras marcadas por dicha inclinación de la mónada. En estas estrofas se puede visualizar esa casa neobarroca, en la que se comunican las dimensiones subjetividad y materialidad, donde entran en comunión una serie de elementos, aprehensiones, caóticas tal vez, a fuerza de nacer del acto de recordar. Creemos que en *Poema de Chile*, y en este fragmento, el pliegue fundamental es el pensamiento, puesto que en el pensar se dobla el afuera "en un adentro coextensivo a él" (Deleuze, 1987: 154), en donde toda percepción y aprehensión del mundo está relacionada con el espacio del afuera "independientemente de las distancias y en el límite de un viviente" (Deleuze, 1987: 154). Desde esta perspectiva, se escribe en el extranjero para producir una nueva casa, que no es tan sólo la materialidad de la escritura, sino, por sobre todo, los flujos que por ella pasan: flujos recuerdos cargados de presente, que a su vez dan cuenta de una inclinación futura del alma. Pero este pensar replegado en la materia (escritura), si ha de ser considerado una obra de arte, si hemos de situar *Poema de Chile* como un diario de vida literario, por sobre todo estético, debemos entonces enfatizar qué es lo que está pasando por ahí, por esa escritura experimental: un *bloque de sensaciones*, bloque que Deleuze singulariza como *perceptos y afectos*.

Se aprecia cómo el pliegue de recuerdo, de pensamiento, aprehende de una manera universal, que sobrepasa a la mónada de Mistral, un bloque de sensaciones, en donde los perceptos son ese lenguaje no humano, sino telúrico, esa comunicación que en el pasado se hacía con los *higuerales* y las *viñas* y que ahora, en el

presente de la enunciación, se hace con los *tordos*. La comunicación con los elementos de la naturaleza atrae hacia el interior de la mónada partículas de ésta, las que hacen a la mónada experimentar un devenir no humano, en el cual se participa de la tierra como un elemento más de ella. Serie de recuerdo *higueras-viñas-Montegrande* conectadas o plegadas con la serie *Tordos*, repliegue de ella en el acto de escribir con bloques de infancia, donde la mónada conecta un espacio pasado con uno presente que se extiende, a su vez, a un futuro marcado por devenires vegetales y animales. Conexión, por otra parte, de la serie *higuera-viña-Montegrande* y *Tordos* con la serie *madre*, y de ésta con la serie *canto*, siendo todas ellas elementos aparentemente disonantes, pero armónicos en acordes de sensaciones presentes. Las series siguen en los otros poemas, son flujos que se entrecruzan, que armonizan y se expanden *ad infinitum*. Se participa del cantar de los tordos por medio del recuerdo, ya no el recuerdo que territorializa, sino el que es flujo de vida porque expande el pasado a un presente en el que se vive ese afuera, el canto de los tordos, afuera que ya constituye una interioridad. El poema dice:

Pero con que yo me calle
como el monte o la beguina
el cantar del embriagado
me alcanza a la extranjería
porque no me cuesta, no,
recobrar canción perdida
(Mistral, 1997: 79)

El cantar de los tordos lleno de embriaguez es experimentado por el hablante lírico por medio del recuerdo.

En otro poema, "Salto del Laja", el sujeto textual/biográfico dice:

Me voy con el río Laja,
me voy con las locas víboras,
me voy por el cuerpo de Chile;
doy vida y voluntad mías;
juego sangre, juego sentidos
y me entrego, ganada y perdida.
(Mistral, 1997: 189)

En el fragmento anterior, la mónada aprehende el afuera, un afuera que es un acontecimiento: Río Laja. Gabriela reactualiza en su interior el flujo eterno del agua, participa de ese vector que es todo movimiento y velocidad. Pero participar del flujo agua no es participar de cualquier velocidad, puesto que

entre la mónada y el fuera no hay mediación de prótesis tecnológicas⁷, sino que la mónada crea su propia subjetividad, hace su propio acorde, y en la cual, entre la percepción y el objeto percibido, sólo hay pliegues de pensamiento.

Ser puro acontecimiento, producir acontecimientos es conectarse de manera nómada con la tierra. Desde esta perspectiva, y al relacionar las piezas de esta máquina nómada, percibimos porqué Gabriela no puede conectarse con las casas, porqué las esquiva: "es que me ahogan las casas / Oye tú, cuando las hacen / desperdician las montañas" (Mistral, 1997: 145). Las casas territorializan, cortan los flujos, estrian el espacio, dificultan los devenires e impiden el participar de la tierra. Pero el nomadismo no se define por el *movimiento*, como podría pensarse, sino por la *velocidad*, por cuanto no tan sólo se puede viajar en intensidad (tal es el caso de Gabriela Mistral, que escribe en el extranjero, que produce en el extranjero una realidad chilena), sino más bien porque el habitar la tierra a condición de ser nómada implica saber que no hay *movimiento*, puesto que no existe un solo cuerpo, sino una multiplicidad, en la cual se es pieza del espacio liso. Nomadismo en la escritura como última casa neobarroca donde la mónada Gabriela hace bloque con otras: mónada niño, mónada huemul. Las mónadas neobarrocas permanecen semiabiertas a fuerza de plegar flujos de otras mónadas. Se posee la tierra en potencia escritura, pero esta escritura no es una nueva territorialización como señala Soledad Falabella (1994), sino que al ser visualizado como diario de vida abre un flujo que permite que esta mónada libere percepciones conscientes, macroperepciones o un despliegue que sitúa la muerte en un espacio fluctuante posible de leer para nosotros, también abiertos a una lectura-escritura experimental, como un proceso de recapitulación que salva lo inteligible en el desasirse de un cuerpo biológico para ser uno con la muerte. Blanchot señala sobre la relación escritura-muerte que "sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía (...) Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí, está ligado a todo lo que puede, es integralmente poder" (Blanchot, 1969: 82-83). Entre los múltiples pliegues está ese elíptico que podemos reconstruir como un acto de resistencia en todo sentido, resistencia que acaso será negada por mucho tiempo más por la institución editorial y por un sector de la crítica literaria que aún no se ha encargado de hacer acordes con lo no occidental. En otras palabras, creemos que esta gran casa neobarroca escritura-mónada envuelve otra: casa neobarroca vida-muerte, donde ambas dimensiones se comunican y existen.

⁷ Paul Virilio define las prótesis tecnológicas como los elementos artificiales, cuya función es la de reemplazar o completar los órganos del cuerpo que fallan (Cfr. Virilio, 1998: 12-13).

Continúa este pliegue naturaleza-flora en el poema “Flores rústicas”, en el que la percepción del afuera está dada por las intensidades de la salvia, el romero y el toronjil. Este poema destaca por el diálogo entre el sujeto textual y el niño, en el que la mamá le enseña sobre dichas plantas, enseñanza en que el flujo perceptual va de una mónada o otra, mónadas semiabiertas que reciben el flujo del afuera. Destaca el flujo salvia por su desterritorialización entre los vegetales, correspondiendo a una macropercepción de la mónada, la que se produce aún con mayor intensidad en el poema “Salvia”:

Esta siesta se la doy
y ellas me la dan sobrada.
Aunque les vuelvo sin bulto,
mera señal, bizca fábula.
¡Qué bien que estamos así
por el encuentro arrobadas!
Sobran la ruta y las gentes
y el tiempo que antes volaba
(Mistral, 1997: 78)

Hay dos aspectos a considerar en este poema: primero, que se escribe en el extranjero y movido por un pliegue de pensamiento que permite que Mistral participe del flujo salvia. Segundo, en el texto se produce un espacio perceptual que hace al sujeto (escritor) experimentar un afuera por medio del repliegue de escritura que registra la intensidad de la mónada y es en este espacio nuevamente en donde se diluye la noción de tiempo y de cuerpo biológico. En el poema el sujeto “vuelve sin bulto”, no hay materia, sólo mónada, sólo intensidad que en el encuentro enajena a los participantes: salvia y sujeto textual; y que los hace participar de un bloque temporal infinito, en donde sobra el tiempo que antes volaba –alusión a los poemas “Muro” y “Paraíso” de *Tala*: el primero, en relación a la idea de tiempo en un mundo composable “terrenal”, y el segundo, en lo que concierne al tiempo finito que quedó excluido por el umbral de este nuevo mundo composable. El niño, a su vez, es movido por otro tipo de flujo: un pliegue-sonidos canto de pájaros. Pliegue sobre pliegue, ondulaciones perceptuales y acústicas que proyectan esa curvatura, esa inflexión, ese movimiento de dirección, de fuerzas, de flujos de esa haecceidad montaña. Luego en el poema “Montañas mías” se enuncia:

Y aunque me digan el mote
de ausente y de renegada,
me las tuve y me las tengo

todavía, todavía,
y me sigue su mirada
(Mistral, 1997: 74)

Continúa el pliegue de recuerdo y la posibilidad de hacer presente las curvaturas, las fuerzas de las montañas, "aunque me escuche la marcha", aunque esté recorriendo otro lugar geográfico. Agenciamiento de la montaña con Mistral y, a su vez, de Mistral con la montaña: devenir mujer de la montaña y montaña de la mujer. Devenir que permite a la mónada Mistral resistir la muerte y "el exilio".

Mistral dice en el poema "Cuco":

Ya no duermo bajo el árbol
que tenga Cuco en las ramas
ni el sol ni a la luna juegan
conmigo las que jugaban.
Burladas y burladoras
en los trances de la danza.

Pero donde es Montegrande
nunca se rompió la danza
ni el Cuco falló a la cita
en higuerales ni chacras,
¿ni a mí me faltó al dormir
el Cuco de mis infancias
(Mistral, 1997: 76)

Podemos distinguir dos tiempos: el del presente de la enunciación y el de lo evocado. En el primero nombra lo perdido, y en el segundo, ese afuera distante y "más lejano que toda forma de exterioridad" (Deleuze, 1987: 157), que por medio de la acción de pensar es plegado en el interior de la mónada, de manera que en la primera estrofa Mistral no tan sólo describe lo que ya no tiene frente a sus ojos: bloque árbol, Cuco, ramas, sol, luna, danza; sino más bien recupera esa potencia a través de la escritura en un pliegue de pasado que envuelve el presente y que inclina hacia el futuro ese pliegue. Diario de vida, escritura de referentes biográficos que atrae ese afuera al presente de la enunciación. En el poema "Salvia" se da el mismo procedimiento: Mistral transita por "Un campillo", haecceidad, y recupera sus pliegues: "el hálito de la menta / el ojo azul de la salvia, / el trascender del romero / y el pudor de la albahaca (...)" (Mistral, 1997: 77), destacando (nuevamente el flujo salvia) que "Toda hierba amé, pero ésta / siempre fue mi ahijada". En otros poemas persiste este pliegue naturaleza-flora;

en “Hierbas locas” se continúa con la retamilla, la malva, la topa-topa, la albahaca, el huilli, varila brava, flor de araña, amancai, la menta, todas aquellas plantas silvestres que no necesitan del cuidado humano para germinar y subsistir. Podemos entonces decir que de todas las plantas Mistral escoge aquellas que se agencian mejor con un territorio en donde el hombre no ha intervenido estriándolo. Se apropia de esos espacios lisos, nómades; de ahí que en *Poema de Chile* no se aludan a las personas y ciudades, o que cuando se mencionan sean para señalar su condición de estancadores de flujos: “es que me ahogan las casas. / Oye tú, cuando las hacen / desperdician las montañas” (Mistral, 1997: 145). Luego Mistral vuelve a hacer un pliegue de memoria para asir esa afuera naturaleza, a través del acto de pensar recupera su huerta y agradece a Dios no tan sólo por las intensidades que se despliegan en ese territorio, sino también por el gozo que experimenta el reconocer que puede participar de los flujos de la Gea. Mistral, al evocar su huerta, no tan sólo aprehende sus flujos, sino también su acción de alabanza hacia Dios:

Esta Patria que nos dieron
apenas cría cizañas,
gracias le daba al Señor
por todo y por esta hazaña.
Le agradecía la lluvia,
el buen sol, la trebolada,
la lluvia, la nieve, el viento
norte que nos trae el agua.
Le agradecía los pájaros,
la piedra en que descansaba,
y el regreso del buen tiempo.
Todo lo llamaba *gracia*
(Mistral, 1997: 86-87)

También Mistral escoge para la producción de su casa neobarroca la relación hombre-tierra, la posibilidad de que el hombre cultive su ración de tierra, su huerta. Pero no cualquier persona se agencia con la tierra y puede gozar de ellas sus bondades o su *gracia* como señala Mistral, sino sólo aquel que reconozca de igual a igual a estas criaturas, que tenga fe en sus poderes y que comprenda sus fuerzas avasalladoras. Pareciera ser que el conocimiento de ellas se da por experiencia y no por un cierto cientificismo escéptico. Mistral dice:

Chiquillo, yo fui huertera.
Este amor me dio la mama.
Nos íbamos por el campo

por frutas o hierbas que sanan.
Yo le preguntaba andando
por árboles y por matas
y ella se los conocía
con virtudes y con mañas
(Mistral, 1997: 86)

Mistral recibe el conocimiento de la "hierbatera" de manera oral, es decir, ese saber pertenece a un *conocimiento narrativo*⁸, propio de la cultura de Montegrande. Ahora bien, la mamá cumple también la función de hierbatera al narrarle los beneficios de las plantas al niño diaguíta, como dice sobre la albahaca en este poema:

– Le oí decir a mi madre
que la quería y plantaba
la bebía en tisana,
le oí decir que alivia
el corazón y eran ciertas
las cosas que me contaba
(Mistral, 1997: 85).

Al respecto, es interesante la conexión que hace Patricia Pinto entre la denominación del sujeto textual "la mamá" y el concepto de mamá, al situarla como la Pacha-Mamá, la Gran Madre (Cfr. Pinto, 1989: 30).

En este mismo poema, también Mistral señala que "pasan por la huerta de Lucía", destacando al ingresar su nombre cívico que se reconoce como sujeto textual de este poema.

Por otra parte, aparece como referente histórico la reforma agraria, según ha sido señalado por la crítica, y frente a la problemática de la reforma agraria, Mistral manifiesta su posición en favor, incluso su enunciación en *Poema de Chile* como una profecía: su aprobación. Esta reflexión se aborda en varios poemas: "Flores rústicas", "Manzanos", "Campesinos", "Reparto de la tierra", "¿A dónde es que tú me llevas?". Junto con el tema de la reforma agraria aparece otro componente político en la escritura mistraliana: el reconocimiento al pueblo indígena. Este aspecto no tan sólo es desarrollado en algunos poemas específicos, sino también a partir de la condición misma del receptor del texto: el niño diaguíta.

⁸ La noción de *conocimiento narrativo* la extraemos de Jean-François Lyotard, quien lo emplea para referirse a un conocimiento no científico (Cfr. Lyotard, 1987).

Retomando los pliegues que se producen en *Poema de Chile* en “Eres uno caminando”, se profetiza sobre los pliegues que hará la mónada Gabriela y que afectarán a la mónada niño diaguita, porque serán acciones que irán de una singularidad a otra:

Te haré cantar a la alondra
porque no escuches la rana;
te enseñaré a deletrear
la callada vía láctea,
te haré olvidar en el sueño
a la muerte malhadada
(Mistral, 1997:90).

Todos estos pliegues resisten a la muerte, a través del agenciamiento con la tierra –que en el poema se evidencia por el cantar de la alondra y del universo (deletrear la vía láctea)⁹ y la producción de un tipo de relación con el afuera: el pensamiento. Luego, en el poema, el niño le pregunta a la mama por su nombre y ella responde:

–Menos te pregunta tu ángel
guardián y te cuida y calla.
¿Y para qué has de saber
el nombre de tu compañia?
Muy bien que nos avenimos,
lengua a lengua, marcha a marcha.
Cuando se muera el camino
como raya cancelada
y llegues tú donde ibas
te lo sabrás sin palabras
(Mistral, 1997: 90).

Se puede apreciar cómo la respuesta de la mama no satisface a la pregunta sobre su nombre, se niega a producir un enunciado, un saber sobre sí misma ante el otro y, en cambio, propone un nuevo tipo de relación: que el niño descubra cómo llamarla. Propone entonces un conocimiento que es un *no-conocimiento*, por cuanto no es un saber, sino más bien un afuera: la intensidad del nombre. Se invita al niño a relacionarse con el afuera, hacer un pliegue del afuera por medio del pensamiento, de la intensidad desprendida de Un-Andarla-Gea en compañía de esta mama fantasma.

⁹ Mistral desarrolla la relación con el universo, su conocimiento, en el poema denominado “Constelaciones”.

Mistral, producto de su cargo político o de su oficio de escritor, recorría América y Europa, y se sentía nómada: "ya voy tomando no sé qué carnez de judío errante" (Quezada, 2002: 102), pero veía que esa condición era, tal vez, imposible de sobrellevar, no en lo concerniente a la constante muda de casa, sino más bien porque ello implicaba, en muchas ocasiones, tener un hogar rodeado de ruidosa civilización¹⁰. Buscaba, entonces, una fuga, un agenciamiento con la naturaleza. De esta manera, donde fuera procuraba otorgarse un contacto con lo fluido de la flora, ya sea labrando la tierra, haciendo un jardín, o escribiendo; y es en la escritura, a través del pensamiento, de la memoria, en donde ese afuera se hace interior, deviene estrategia de resistencia ante "el olvido del olvido": la muerte.

BIBLIOGRAFIA

a) Bibliografía de Gabriela Mistral:

- Mistral, Gabriela. 1953. *Tala*. Buenos Aires: Ed. Losada S. A.
———. 1967. *Poema de Chile* (Edición de Doris Dana). Barcelona: Ed. Pomaire.
———. 1985. *Poema de Chile* (Revisión, ordenación y prólogo de Jaime Quezada). Santiago Chile: Ed. Seix Barral.
———. 1989. *Lagar*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
———. 1997. *Poema Chile* (Revisión, ordenación y prólogo de Jaime Quezada). Santiago Chile: Ed. Universitaria.
———. 1999. *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos. Tomo I.* (Compilación de Luis Vargas Saavedra). Santiago Chile, Ed. Sudamericana:

b) Bibliografía sobre Gabriela Mistral:

- Daydí-Tolson, Santiago. 1969. "Gabriela Mistral y su *Poema de Chile*". En: *Revista Signos*. Valparaíso, Tomo III, N^{os} 1-2, enero-diciembre, pp. 147-151.
———. 1982. "El yo lírico en *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral". En: *Revista Chilena de Literatura* N^o 19, abril, pp. 5-20.
———. 1983. "La locura en Gabriela Mistral". En: *Revista Chilena de Literatura* N^o 21, abril, pp. 47-62.

¹⁰ En la siguiente cita queda de manifiesto la percepción que Mistral tenía sobre las ciudades rurales: "Duermo, hace diez años tal vez, en las pobres casas ciudadanas y no puedo todavía al despertarme aceptar sin repulsión física violenta los ruidos sin nobleza de municipal y bajísimo ajetreo, batahola formada por camiones, sirenas; tártaras (las de grato silbo son pocas), de avalancha de trenes e interjecciones de mercado; todo lo cual se me entre por el cuadrado ocioso de la ventana o la puerta y me avienta de la cara la maravilla del sueño matinal, parada todavía en mi cara" (Quezada, 2002: 26-27).

- . 1986. “Las patrias de Gabriela Mistral”. En: *Revista Chilena de Literatura*. N°s 27-28, abril-noviembre. Santiago Chile.
- Falabella, María Soledad. 1994. “¿Qué será de Chile en el cielo? Una propuesta para el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral”. Proyecto de tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- . 1997. “Desierto: territorio, desplazamiento y nostalgia en *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral”. En: *Revista Chilena de Literatura* N° 50, abril, pp. 79-96.
- Oelker, Dieter. 1989. “Gabriela Mistral: Poesía enigmática/poesía dialéctica”. En: *Acta Literaria* N° 14, pp. 95-107.
- Pinto, Patricia. 1989. “La mujer en *Poema de Chile*. Entre el decir y el hacer de Gabriela”. En: *Acta Literaria* N° 14, pp. 25-43.
- Quezada, Jaime. 2002: *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral*. Santiago Chile: Editorial Planeta.
- Rojo, Grínor. 1997. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago Chile: Fondo de Cultura Económica.

c) Bibliografía crítica

- Blanchot, Maurice. 1969. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós (1ª ed. francesa: 1955).
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault* (Prólogo de Miguel Morey). Buenos Aires: Ed. Paidós. (1ª ed. francesa: 1986).
- . 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Madrid: Ed. Paidós. (1ª ed. francesa: 1988).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1978. *Kafka, por una literatura menor*. México: Ed. Era S.A. (1ª ed. francesa: 1975).
- . 1995. *El anti-Edipo*. Madrid: Ed. Paidós (1ª ed. francesa: 1972).
- . 1997. *Mil mesetas*. Valencia: Ed. Pre-Textos (1ª ed. francesa: 1980).
- . 2001. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Ed. Anagrama (1ª ed. francesa: 1991).
- Liotard, Jean François. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Virilio, Paul. 1998. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Ed. Anagrama (1ª ed. francesa: 1980).