

Gabriela Mistral entre el quicio y el umbral

Gabriela Mistral between the limit and the threshold

MARCELO PELLEGRINI

University of Wisconsin-Madison, EE.UU.

E-mail: pellegrini@wisc.edu

RESUMEN

Este artículo propone leer la poesía de Gabriela Mistral concentrándose en la muerte no como tema, sino como un concepto que la poeta inventó para que sus lectores se (re)conocieran en ella. Más que su sexualidad, más que sus preferencias sexuales, lo que importa es leer la obra de esta poeta como una reflexión sobre un hecho para el que aparentemente no tenemos palabras. Su poesía, sin embargo, en especial en el libro *Tala*, es rica en palabras que retratan la muerte como metáfora del viaje. Recorrer ese camino, al menos en parte, es el propósito de estas páginas.

Palabras claves: Mistral, sexo, invención, metáfora, viaje.

ABSTRACT

This article proposes a reading of Mistral's *oeuvre* focusing on death not as a topic but as a concept that the poet invented so her readers could recognize themselves in it. More than her sexuality or her sexual preferences, what's important is to read this poet's production as a reflection on a human fact for which we apparently have no words to describe. Mistral's poetry, however, especially in her book *Tala*, is rich with words that portray death as a metaphor for a voyage. To walk, at least partially, this voyage's road, is the purpose of this pages.

Keywords: Mistral, sex, invention, metaphor, voyage.

Recibido: 07-09-2007. *Aceptado:* 12-10-2007.

DESDE la publicación de "Los sonetos de la muerte" (1914) hasta la edición póstuma de *Poema de Chile* (1967), la poesía chilena asistió a una de sus más preclaras y, al mismo tiempo, controvertidas invenciones: el sexo de Gabriela Mistral. No se trata de una cuestión de género, como ha sido la mane-

ra de aproximarse al tema hasta ahora, sino de sexo en el sentido que Thomas Laqueur da a la palabra en su libro *Making Sex: body and gender from the Greeks to Freud*: un constructo social, una idea con apoyatura de pretensiones más o menos científicas que designa una irreductible diferencia en la representación del hombre y la mujer a partir de sus órganos sexuales, invento, según Laqueur, del siglo XVIII (1990: 149 y ss). De esta forma, desde Pedro Prado, quien con ignorancia y algo de buena (¿o mala?) voluntad calificó a nuestra autora de “virgen y madre”, hasta el libro de Licia Fiol-Matta, donde se la declara lesbiana madre de la patria, los lectores inventamos para la poesía de Mistral no su femineidad o su género, sino que sus órganos genitales; poesía con vulva y con útero, poesía donde literalmente nace y muere su progenie. El estereotipo más común, el de la virgen y madre abnegada que nunca concibió, el de la cantora de la infancia, el de la poet(is)a de rondas infantiles, esconde, bajo el eufemismo del género y de su condición de mujer, el problema de su sexo, o la invención que hemos hecho de éste. Mistral o, mejor dicho, “la Gabriela” o “la Mistral”, como suele o solía designársele entre la familiaridad y el homenaje respetuoso, ha sido refugio de sus hagiógrafos y solar de sus “hijos”¹. Mistral ha sido una invención de sus lectores chilenos (en especial los varones, entre los que me incluyo con este artículo, que será mi propia invención/versión de la poeta) y de los latinoamericanos que se han dado el trabajo de recorrer su obra. Enrique Lihn, en su notable poema “Elegía a Gabriela Mistral”, criticó el estereotipo: “Dirán que se ha dormido para siempre, dirán / que un ala color fuego y otra color ceniza / el ángel de su voz baja por ella / lleno de un Cristo único (...) Dirán que está en la gloria” (1995: 39). Décadas después de Lihn, Clemente Riedemann tituló uno

¹ Esto es lo que señaló Patricio Marchant en su texto “Desolación”; el filósofo se refiere a aquellos críticos santificadores como “los hijos de la Mistral”, a quienes reprocha –esa es la palabra que utiliza– “dos cosas (...): la deshonestidad de ocultar los *deseos* de sus lecturas y, ante todo, la *debilidad*, en sentido nietzscheano, de sus deseos, de sus tan tristes deseos” (Olea y Fariña, 1997: 68. Subrayados en el original). Un más extenso aunque análogo juicio realiza Saúl Yurkiévich, utilizando no sin ironía el apelativo del nombre mistraliano: “La Gabriela idealizada y venerada en América parece encarnación arquetípica del magisterio que aúna a la madre y a la maestra realizadas por el don poético. Ese lado ejemplar, eucarístico, resulta en ella tan notorio que prevalece en la consideración común de su obra y obnubila la otra faz. Eclipsa la cara severa, el alma mortificada, el cuerpo lacerado y la imaginación en tenebroso repliegue; oculta la desgarradura, la pasión mutilante, los entrañables pavores de esa abnegada maestra rural que, merced al auspicio de gobiernos empeñados en alfabetizar a sus pueblos, fue convertida en vestal pedagógica. La virtuosa maestra encubre la agresiva aspereza de la loba cerril. Se ha canonizado así su producción más conveniente, más convencional, aquella que indefectiblemente figura en los libros de lectura escolar. Se ignora la trova acibar, el miedo oscuro que en su carne desgajada mora, el flanco herido, su Dios que con tizón la llaga; se olvida su dejo de salmuera en la garganta, su boca atribulada y convulsa, su regazo baldío, la hondonada sombría que la atrae; se desconoce su íntima quebradura, lo que en ella tira para abajo y se anubla y se adensa” (1997: 108).

de sus poemas, no sin menos ironía y desencanto, “Me la pusieron fome por delante”, en alusión a la imagen aburrida y reductora que de la poeta se nos ha dado desde el colegio, reforzando su labor de maestra y madre universal. Y continúa:

Me la pusieron fome y dura sobre el pupitre
con cruces, ahogada, bajo una capa de barniz
amarillento
(...) Me la entraron en pesadillas dirigiendo corros de huérfanas
en las afueras de las cámaras de gases.
Con sentimiento de culpa me la escribieron
y nos la premiaron de puro avergonzados (1990: 10)

Riedemann resume en un verso de su poema este problema identitario que los lectores tenemos con la poeta, que en el tránsito entre su nombre civil y su seudónimo literario parece encarnar el nudo de su nombramiento: “¡Ay, Lucila, por qué te engabrielaste!”.

Al mover nuestro punto de vista sobre Gabriela Mistral del género al sexo, ganamos una perspectiva que, a mi juicio, nos permitirá llegar a conclusiones o propuestas más productivas. Laqueur comienza su libro citando a manera de epígrafe un breve pasaje de “The Human-not-quite-Human”, de Dorothy L. Sayers, que concluye con una observación más bien simple y hasta obvia, y, por lo mismo, intrigante y provocadora: “Pero lo fundamental es que las mujeres son lo más parecido que hay a los hombres en el mundo” (1, mi traducción). Una reflexión análoga se me ocurre a partir de esto, como para que comencemos a atacar el estereotipo gabrielano desde la raíz: tal como en el reino animal no hay nada más parecido a un hombre que una mujer, en la República de las Letras nada hay que se parezca más a un poeta que una poetisa (o una poeta, como queramos), porque, hasta nueva orden, y a pesar de los géneros que detentan los sustantivos en muchas de las lenguas del planeta, el lenguaje no es ni femenino ni masculino.

A pesar de la persistencia de estos prejuicios e ideas preconcebidas que mencioné líneas atrás, la lectura crítica de Mistral ha sido modificada sustantivamente en las últimas dos décadas. Desde el pionero encuentro mistraliano realizado en Santiago en 1988, fruto del cual son las dos ediciones del libro *Una palabra cómplice*, hasta el reciente *A queer mother for the nation*, el más bien polémico y beligerante libro de Licia Fiol-Matta, Mistral ha sido reinventada de manera mucho más inteligente y, por qué no decirlo, solidaria. Muchas disciplinas teóricas han alimentado líneas muy diversas de investigación que exhiben una curiosidad más justa que se condice mejor con el imaginario de la poeta. Ahora bien: si hablamos de inventar a Mistral (su sexo, su género o cualquier

otra entidad, constructos que son, en definitiva, responsabilidad de sus hacedores), ¿por qué no pensar la manera en que ella nos ha inventado a nosotros? Es sabido que el diálogo con cualquier autor es un proceso que se realiza a dos bandas, y Mistral no es la excepción. ¿Cómo nos inventó ella? Me aventuro a dar la siguiente respuesta: a través de un concepto que no hemos sido capaces de aquilatar por entero y que todavía ronda su obra sin ser visto en todas sus dimensiones: la muerte. Más que su sexualidad o sus preferencias en ese terreno, tema que es, después de todo, irrelevante, me interesa explorar cómo Mistral inventó y nos regaló nuestra muerte, una de las más intensas y complejas en la literatura de nuestro idioma; sólo así podremos ser dignos de ese “caro” don, como ella hubiera dicho. Gabriela Mistral, dadora de nuestra muerte, podría ser nuestro lema, y con él le haríamos justicia. Mostrar esa invención y explorar su sentido poético, en especial en algunos poemas de *Tala*, es el propósito de estas páginas².

Propongo aquí que pensemos la muerte no como tema; hacerlo sería referirnos a los viejos tópicos que, como tales, son ya muy sabidos: fin de la vida, silencio o callamiento absoluto sobre el que nada puede decirse, fenómeno acerca del cual no nos queda más que la mudez del luto o de la infabilidad. En su libro *La mort*, el filósofo francés Vladimir Jankélévitch señaló que la muerte posee al menos dos dimensiones: como fenómeno (cultural, social, familiar, demográfico e incluso económico) y como misterio sobre el cual no es posible decir nada (1966: 5 y ss.). Avanzando más en su reflexión, Jankélévitch dice que la muerte es indecible e infable, o sea, total mudez, silencio sobre silencio, pilar de la “absoluta apoesía” (75). Ante su presencia o, incluso, ante la inminencia de su arribo, es imposible hablar de ella. Hay, al parecer, una limitación de la filosofía para decir ese fenómeno, una carencia verbal que no permite nombrarla; no se nos escapa, sin embargo, la paradoja que esto acarrea: imposibilitado de nombrar la muerte, el filósofo le dedica más de cuatrocientos elocuentes y lúcidas páginas. Incluso, décadas después de publicar sus reflexiones, y consultado sobre la posibilidad de pensar la muerte, Jankélévitch dice que esa tarea es posible sólo escribiendo un libro sobre ella (1994: 9 y ss.).

² Las razones por las que dedico estas páginas exclusivamente a *Tala* tienen que ver con el lugar privilegiado que ese libro ocupa para mí en la obra mistraliana; publicado originalmente en 1938, muchos de sus poemas datan de la década del veinte del siglo pasado; su segunda edición, revisada en profundidad por Mistral, es de 1947, diez años antes de su muerte. El ciclo creativo de ese libro coincide, así, con lo que podríamos llamar la primera etapa de su poesía (que incluye los libros *Desolación y Ternura*) y con la última, señalada por *Lagar y Poema de Chile*. De esta forma, la poeta de largo aliento que era Mistral hizo de *Tala* un punto equidistante que reúne elementos de todos sus periodos de escritura.

Ante esa paradoja, es posible ofrecer una alternativa que nos servirá para explorar la invención mistraliana de la muerte de manera más cabal. Hasta ahora, la muerte mistraliana, esa estupenda invención verbal que hemos heredado, ha sido pensada, precisamente, dentro del contexto de “la Gabriela” o “la Mistral”, es decir, en el marco prejuicioso de la escritora “fome” y engabrielada de Riedemann, o en el de la ciega e insípida “gloria” lihneana. En realidad, y muy por el contrario a lo que podríamos llegar a pensar o siquiera intuir, la muerte para nuestra poeta nunca constituyó motivo para el callamiento. *Tala* se abre, precisamente, con un grupo de poemas reunidos bajo el título general de “Muerte de mi madre”; la desaparición de doña Petronila Alcayaga es un hecho en la vida de la poeta que todos conocemos por el significado y el sentido que acarrea en su obra. Sin embargo, para la crítica tal parece que el hecho de que Mistral no calle ni enmudezca ante esa eventualidad parece pasar sin pena ni “gloria”; en vez de sumirse en el silencio, la poeta articuló una serie de poemas a propósito del terrible advenimiento, es decir, habló y dijo la muerte de su progenitora, dándonos, a su vez, un don verbal, una rúbrica lingüística que nosotros debemos habitar. Si la muerte en Mistral es un problema del lenguaje y del nombramiento, éste se circunscribe, en todo caso, a un ámbito diferente al silencio de Jankélévitch: el de la metáfora. Dicho de manera básica y simple, la metáfora consiste en entender un fenómeno en términos de otra cosa³. En Mistral esto sucede con claridad meridiana; para ella, la muerte es una metáfora del viaje y del desplazamiento. Nuestro concepto metafórico básico para leer a Mistral puede ser, de hecho, formulado de esa manera: la muerte es un viaje⁴. Esto nos deja en el lugar opuesto al de Jankélévitch, porque para él la muerte es literalmente lo indecible, mientras que para Mistral se trata de una figura del lenguaje, es decir, de una posibilidad o potencialidad del decir. Ante el silencio de la filosofía, la poesía ofrece una manera de hablar. Aproximarse a la muerte en Mistral como metáfora del viaje es abrir las compuertas del discurso e iniciar la transformación del silencio en poesía; la muerte, así, deja de ser un tema o tópico y se con-

³ Sigo aquí muy de cerca la teoría de la metáfora propuesta por Lakoff y Johnson (2003), así como por Lakoff y Turner (1989). Cabe destacar que estos autores no distinguen entre “metáfora” y “concepto metafórico”. En mi lectura, sin embargo, este último es un término más amplio y maleable, porque incluye los sistemas conceptuales (grupos de ideas, imágenes, tradiciones retóricas heredadas, etc.) que sirven para nombrar algunas cosas en términos de otras. Un “concepto metafórico” permite, digamos, el advenimiento de metáforas “menores”. La muerte como viaje es, en el caso que aquí nos ocupa, ese concepto metafórico o “supra metáfora”, fuente de las otras metáforas (los poemas de Mistral).

⁴ En la nota explicativa a la sección “Muerte de mi madre”, Mistral habla del “tremendo viaje” de la escritura que termina, en su opinión, en la nota optimista de “Locas letanías”, último poema de esa primera parte. Se trata, en efecto, del viaje de la muerte: de la ausencia de la madre y su huida a su encuentro con Cristo.

vierte en el pilar de una operación verbal que vuelve decible el lugar de lo indecible. El concepto metafórico “la muerte es un viaje” se convierte, de este modo, en una especie de supra metáfora que, en vez de indicar el término o el fin de la vida, constituye el origen del lenguaje.

Teniendo sobre la mesa estos conceptos básicos, puedo, entonces, iniciar mi lectura de *Tala*. Me concentraré fundamentalmente, por motivos de espacio, en los poemas “La fuga”, “Cordillera de los Andes” y “Pan”, porque ellos trazan los itinerarios de una muerte como viaje cuyas características permean el resto del libro. “La fuga”, el poema inicial de “Muerte de mi madre” y, por lo tanto, del libro entero, establece el ámbito del desplazamiento desde su comienzo:

Madre mía, en el sueño
 ando por paisajes cardenosos:
 un monte negro que se contornea
 siempre, para alcanzar el otro monte;
 y en el que sigue estás tú vagamente,
 pero siempre hay otro monte redondo
 que circundar, para pagar el paso
 al monte de mi gozo y de tu gozo. (2001: 89)

La hablante “anda” aquí por paisajes de carácter onírico. No digo que se trata del sueño propiamente, porque en Mistral el sueño –tal como la locura– posee por lo menos dos identidades, a saber: la de la realidad y la de la alucinación (una de las secciones de *Tala* se titula, precisamente, “Alucinación”); el sueño, entonces, puede ser el de los ojos cerrados, pero también puede ser la vigilia deseante, el delirio de quien quiere nombrar la ausencia. La metáfora del viaje se refuerza, además, por el uso de la palabra “paisaje”. Como bien señaló Claudio Guillén, la etimología de esa palabra es la misma que la de “país”; al recordar el estudio de Milicua sobre Velázquez, Guillén se detiene en la diferencia hecha por Francisco Pacheco durante el siglo XVII entre los “países” y los “lejos”, es decir, entre los “cuadros de paisajes” y los que son “meros complementos paisajísticos” (1998: 100 y ss.). Conjeturando un poco, podríamos decir que Mistral tenía muy presente la significación antigua del vocablo (recordemos la especial atención que ella puso a las palabras que llamaba arcaísmos, tema tan llevado y tan traído por sus críticos y hasta por la misma autora); de esta forma, los paisajes cardenosos del poema serían los países recorridos, los sitios, valles, costas y montañas⁵. Poesía como viaje, poesía como muerte; por esos territorios la voz

⁵ Siguiendo las ideas de J. Hillis Miller en su libro *Topographies* (1995: 1-8), podríamos decir que Mistral es una poeta que no sólo nombra espacios específicos, sino que, al hacerlo, emite un acto de habla que al decir *hace* o *crea* ese lugar donde su palabra, y con ella nosotros, habita.

de la hablante, nombradora de la ausencia, se desplaza. Esos paisajes / países son, a su vez, movedizos y cambiantes: “un monte negro que se contornea / siempre, para alcanzar el otro monte”. En Mistral, el viaje nunca es unidireccional; tampoco es único o unívoco. El viaje está plagado de otros desplazamientos, tanto físicos como espirituales, que persiguen unas “identidades tráfugas”, como ha dicho Adriana Valdés a propósito de *Tala* (1995: 215-226).

Esta huida, este escape hacia los países de la lejanía, no sucede en “La fuga” sin problemas; la madre aquí también se multiplica, como la muerte misma. Muchas muertes hacen muchas búsquedas, y en los viajes que se emprenden por su causa hay que “pagar el paso” para los montes del gozo. El inicio de la segunda estrofa lo dice claramente: “Mas, a trechos, tú misma vas haciendo / el camino de juegos y de expolios”. En la primera edición de *Tala* esto era más explícito, porque el poema decía “el camino de burlas y de expolios”. La madre está muerta, pero se burla de la hija que la quiere para sí; la hablante, entonces, compara ese destino al de Orfeo y Eurídice:

mas no podemos vernos en los ojos,
y no podemos trocarnos palabra,
cual la Euridice y el Orfeo solos,
las dos cumpliendo un voto o un castigo,
ambas con pies y acentos rotos. (Ibíd.)

Las “palabras”, los “pies” y los “acentos”, elementos constitutivos del poema, son aquí también elementos de un diálogo imposible. ¿Será el poema mismo –la poesía en general– imposible, después de todo? La respuesta, a mi juicio, es negativa, pero la amenaza del callamiento está siempre presente. La poesía, sin embargo, gana la batalla expresiva, y el viaje (la muerte) continúa. La tercera estrofa del poema es la síntesis de los cuerpos que se persiguen, se esconden y luego son uno:

Pero a veces no vas al lado mío:
te llevo en mí, en un peso angustioso
y amoroso a la vez, como pobre hijo
galeoto a su padre galeoto,
y hay que enhebrar los cerros repetidos,
sin decir el secreto doloroso:
que yo te llevo hurtada a dioses crueles
y que vamos a un Dios que es de nosotros (Ibíd.)

Los “cerros repetidos” son el equivalente del monte que se contornea “para alcanzar el otro monte” de la primera estrofa; las montañas son aquí el encadenamiento infinito que adelanta la eternidad a la que ambas mujeres se dirigen

(“vamos a un Dios que es de nosotros”). La hija en este poema asume un rol protector y se transforma en hija-madre (“te llevo en mí, en un peso angustioso”). Las seis estrofas del poema dialogan como la madre y la hija en el juego de esconderse y desaparecer; así, las tres primeras son la constatación de una presencia en fuga; las tres últimas, por otro lado, el testamento de una ausencia que es, a su vez, desconcertante presencia. Dice la tercera estrofa:

Y otras veces no estás cerro adelante,
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:
te has disuelto con niebla en las montañas,
te has cedido al paisaje cardenoso (...) (90)

“Cardenoso” es un neologismo mistraliano, variación de “cárdeno”, adjetivo que califica algo de color amarotado. La palabra ya está en la primera estrofa del poema; siguiendo un poco nuestro juego verbal, equivalente a los “juegos y expolios” del poema, podemos conjeturar que “cardenoso” o “cárdeno” se refieren también al cardo, la planta espinosa que abunda en el paisaje/país natal de la poeta, el de los valles de carácter bíblico. El “cardus” latino aparece aquí como alusión y mención a un paisaje duro y áspero, donde la hablante dice que “en dolor me rompo” (90); la madre aquí pasa a ser un “paisaje de mil brazos”, donde ella y la hija son “un pecho vivo sobre un pecho vivo” (Ibid). Lo amarotado del paisaje espinoso es tal vez una referencia cristológica, reforzada por el camino (la pasión, que es el viaje de la muerte) que ambos cuerpos femeniles hacen hacia el encuentro con el Dios que les pertenece. Reproducen ellas a ese Dios/Cristo (padre e hijo “galeotos”, como dice la tercera estrofa del poema, especies de figuras de la divinidad que fabrican amores, celestinos celestiales, digamos)⁶ que está lastimado por el castigo que recibe a nombre de los humanos antes de su muerte. Además de ser un poema sobre la pérdida, “La fuga” es también un poema sobre el sufrimiento y el dolor; los pies de la hablante andan por un paisaje espinoso persiguiendo a la madre a veces juguetona, a veces cruel, “nudo de bronce ablandado en sollozo”. La quinta estrofa señala una ausencia irremediable, porque “(...) nunca estamos, nunca nos quedamos, / como dicen que quedan los gloriosos” (Ibid). Pero la sexta y última estrofa une ambas presencias en una ausencia, o al revés, una ausencia en muchas presencias deseantes:

⁶ El diccionario define “galeoto” como “alcahuete”, es decir, un hombre que concierta una relación amorosa. Dios/Cristo serían esos alcahuetes que conciertan una relación amorosa entre madre e hija, aunque sería bueno jugar un poco con la semejanza fonética de esa palabra con “galeote”, el sufriente remador de las galeras que es, en buena medida, una figura cristológica también. Galeoto/galeote, celestino/celestial serían palabras que, por obra de los significantes, se acercan semánticamente. Propongo leer el poema teniendo en cuenta todos esos juegos de palabras.

O te busco, y no sabes que te busco,
o vas conmigo, y no te veo el rostro;
o en mí tú vas, en terrible convenio;
sin responderme con tu cuerpo sordo,
siempre por el rosario de los cerros,
que cobran sangre por entregar gozo,
y hacen danzar en torno a cada uno,
hasta el momento de la sien ardiendo,
del cascabel de la antigua demencia
y de la trampa en el vórtice rojo! (Ibíd)

Nuevamente, los cerros repetidos (el “rosario”), pero esta vez como crueles cobradores de sangre a cambio de gozo. ¿Serán ellos los “dioses crueles” de la tercera estrofa? Recordemos que Cristo también cambió su sangre por el perdón. La insistencia en Cristo en un poema sobre dos mujeres no es gratuita; los ocho poemas de esta primera sección de *Tala* poseen referencias cristológicas, al punto de que en “Locas letanías”, el último poema del conjunto, Mistral le habla a “Cristo, hijo de mujer, / carne que aquí amamantaron”, pidiéndole que reciba “a la que dio leche / cantándome con tu salmo” (104)⁷. Cristo y la madre se hacen uno en el viaje de la muerte: “¡Recibe a mi madre, Cristo, / dueño de ruta y de tránsito!” (Ibid). Cristo se vuelve aquí un personaje de energía mujeril, porque ya no es el “hijo de hombre” bíblico, sino el producto, como la voz que le pide el favor de recibir a su madre, de la leche que bebió, porque él también es “carne que aquí amamantaron”; el “aquí” del poema es un deíctico que señala y apunta tanto el lugar desde el que se enuncia (el lenguaje) como el paisaje/país cardenoso y cruel desde donde la mujer habla. Verbo y paisaje, palabra y país, son lo mismo para ella. En “La fuga” las diversas alternativas de la hablante quedan abiertas y sin solución; la metáfora del viaje confirma que éste seguirá su curso “hasta el momento de la sien ardiendo”. Lo que queda es la corona de espinas de esta hija-madre-cristo (identidades tránsfugas, como podemos ver), esa “antigua demencia”, “trampa en el vórtice rojo”; los elementos del paisaje

⁷ Un rápido recorrido por los seis poemas que hay entre “La fuga” y “Locas letanías” confirma la permanente presencia de la figura de Cristo: en “Lápida filial” tenemos a la madre en el viaje de la muerte “para que Cristo os reconozca / y a otro país deis alegría” (91); en “Nocturno de la consumación”, la hablante se dirige al Dios/Cristo para decirle “Te olvidaste del rostro que hiciste / en el valle a una oscura mujer” (92); en “Nocturno de la derrota”, la hablante le pide a la divinidad que tenga compasión por los que no resucitan: “Tú, que losa de tumba rompiste / como el brote que rompe su nuez”, “con las cosas que a Cristo no tienen / y de Cristo no baña la ley” (96); en “Nocturno de los tejedores viejos” tenemos el “dolor el que escucha en la noche / toda carne de Cristo arribar” (99); en “Nocturno de José Asunción” está la figura del poeta colombiano José Asunción Silva “gobernada por esta hora / en que al Cristo fuerte se olvida” (100); por último, el poema “Nocturno del descendimiento” comienza: “Cristo del campo, ‘Cristo del Calvario’ / vine a rogarte por mi carne enferma” (102).

cardenoso (amorado y lleno de espinas) hacen de la hablante la portadora de un verbo sufriente que, sin embargo, no se calla y continúa articulando(se).

El viaje –la fuga misma–, por supuesto, no termina aquí; es, más bien, el inicio de una trayectoria que se verá modificada y, en buena medida, completada en los poemas “Cordillera” y “Pan”, pertenecientes a las secciones “América” y “Materias”, respectivamente⁸. “Cordillera” retoma los cerros que se transforman en diversas imágenes e identidades, pero su presencia es distinta. Este largo poema comienza:

¡Cordillera de los Andes,
Madre yacente y madre que anda,
que de niños nos enloquece
y hace morir cuando nos falta;
que en los metales y que el amianto
nos aupaste las entrañas
hallazgo de los primogénitos,
Mama Oclo y Manco Cápac,
tremendo amor y alzado cuerno
del hidromiel de la esperanza! (155)

La cordillera es la madre, alternativamente quieta y viajera, como en “La fuga”; su juego cruel –violencia amorosa, podríamos decir– persiste (“que de niños nos enloquece”, y, más adelante, “Extendida como una amante / y en los soles reverberada, / punzas al indio y al venado / con el jengibre y con la salvia”, 156-7); pero el “tremendo amor” y el “alzado cuerno / del hidromiel de la esperanza” hace pensar que hay aquí una nota, tal vez, más optimista. La cordillera es también la “Jeadora del Zodiaco”, como dice el inicio de la segunda estrofa, que realiza su viaje “sobre la esfera galopada” (155). Esta esfera –la tierra, el círculo que completa un itinerario– describe el viaje de la muerte; el recorrido por la esfera es una “vuelta”, un viaje en redondo que pone fin a un ciclo. Recordemos que en la primera estrofa de “La fuga” “siempre hay otro monte redondo / que circundar, para pagar el paso / al monte de tu gozo y de mi gozo” (89); a su vez, la montaña en “Cordillera” cruza “el cingulo de fuego” (156)⁹. Estos mon-

⁸ A pesar de que “Cordillera” es un poema que se encuentra en una sección posterior a la que incluye “Pan”, hago aquí una lectura “narrativa” de ambos en la que veo un argumento sobre el viaje. Es casi seguro que Mistral le dio significación específica a su libro basada en el ordenamiento de los poemas, pero creo que leer los textos en una secuencia distinta no altera en lo fundamental el sentido poético que la metáfora de la muerte como viaje nos entrega.

⁹ El “cingulo” alude también a una trayectoria circular; una de sus acepciones en el Diccionario de la Real Academia Española es “cordón o cinta de seda o lino, con una borla en cada extremo, que sirve para ceñirse el sacerdote el alba”.

tes gozosos, yacentes y andantes, se extienden por los distintos países/paisajes del continente y son la “carne de piedra de la América” (158); las montañas se desplazan por esos países: “caminas la noche y el día / desde mi Estrecho a Santa Marta” (156), y escriben: “Aleluya por el tenerte / para cosecha de las fábulas” (157). Cosechar la “fábula” que cuenta el poema es, también, talar el bosque del lenguaje, que es también un paisaje cardenoso: “Pasas el valle de mis leches / amaratando la higuera” (156); “En los umbrales de mis casas, / tengo tu sombra amaratada” (157). Y la hija también la busca, acosada por esa sombra color sangre oscura: “Hago, sonámbula, más rutas, / en seguimiento de tu espalda, / o devanándome en tu niebla / o tanteándote un flanco de arca” (157).

La complejidad de este poema, sus largos desplazamientos, sus múltiples referencias, se acentúan gracias a un hecho que sabemos desde su inicio y cuya sola formulación instala su dificultad: la transformación de la madre en una cordillera que, de tan grande, no se mueve, pero que al mismo tiempo viaja rápido hasta el cansancio, o, como dice el poema, hasta el jadeo. La cordillera es aquí la inmóvil móvil, la “Madre yacente y Madre que anda”. Esa característica constitutiva de la entidad (o entidades) en cuestión hace del poema un texto difícil de “atrapar”, como la hija-hablante “La fuga” que va, sonámbula, a su caza o búsqueda febril. De esta forma, el poema, podríamos decir, es una alegoría de su propia lectura “jadeante”, cuya culminación (¿utópica?) se encuentra en “Pan”.

Ya en la segunda estrofa de “Cordillera” hay unos versos que nos servirán para leer “Pan”. Dentro de los muchos calificativos y características de los cerros en cuestión, la cordillera es

Atalanta que en la carrera
es el camino y es la marcha
y nos lleva, pecho con pecho,
a lo madre y a lo marejada,
a maná blanco y peán rojo
de nuestra bienaventuranza (155)

El maná blanco de la bienaventuranza es, por cierto, el pan del poema del mismo nombre. La “historia” que cuenta ese texto es simple: la hablante se encuentra en una casa o estancia abandonada, después de muchos años y a la vuelta de un largo viaje (¿después de completar un ciclo/círculo?). De pronto, ve un pan abandonado que nadie reclama. El poema comienza con la constatación de su presencia:

Dejaron un pan en la mesa,
mitad quemado, mitad blanco,

pellizcado encima y abierto
en unos migajones de ampo.

Me parece nuevo o como no visto,
y otra cosa que él no me ha alimentado,
pero volteando su miga, sonámbula,
tacto y olor se me olvidaron (137)

El pan, alimento de tantos años (“y otra cosa que él no me ha alimentado”), es, sin embargo, “como nuevo o como no visto”. El maná terrestre, hijo del sol y del suelo que esta viajera ha pisado en sus largos peregrinajes, el alimento de toda una vida, es también lo nuevo y lo inédito. Se me ocurre pensar que para Mistral el pan posee el mismo estatuto que la poesía; alimento de años que la acompañó por todos los lugares, cuyo origen (al menos en el deseo de ella) está en la tierra de los valles que la vieron nacer, se transforma en algo no visto ni oído y, en definitiva, extraño. Transfiguración en sus plenos poderes imaginativos. Este poema dialoga bien con “Cordillera” y con “La fuga” por dos razones: primero, porque, como en esos otros textos, aquí el pan evoca a la madre también, como dice el verso inicial de la tercera estrofa: “Huele a mi madre cuando dio su leche” (155); si otra cosa no ha alimentado a la hablante del poema, pan y leche son elementos intercambiables, además de tener equivalencias en la niñez, como dice la sexta estrofa:

En mis infancias yo le sabía
forma de sol o de halo,
y sabía mi mano su miga
y el calor de pichón emplumado... (138)

La significación doble de “saber” como “conocer” y “gustar” (y la que “sabe” es la “mano” que escribe), más la cercanía entre “sol”, “halo” y “calor” (sinécdoques de la luz que alimenta el trigo con que se hace el pan), hacen de la transformación una estructura significativa del poema que ilustra, también, el mecanismo de “La fuga” y “Cordillera de los Andes”. “Pan” es una especie de cumbre expresiva de Mistral, quien hace de la transfiguración de la materia su verdadera poética¹⁰. En segundo término, la forma del pan, su peso y su medida, su “cuer-

¹⁰ Esto es lo que dice Octavio Paz, a propósito del poema “Pan” en su ensayo “El pan, la sal y la piedra”: “Realismo transfigurado, vida diaria transformada en rito y oficio divino. Habla del pan e inmediatamente el pan se vuelve criatura viva, a un tiempo hijo suyo (el hijo que no tuvo) y substancia material convertida en maná espiritual. Eucaristía poética” (1992: 29). Curiosamente, Guillermo Sucre, en su conocido libro sobre poesía hispanoamericana (donde la figura de Paz permea casi todas sus interpretaciones), señaló, a mi juicio de manera equivocada, lo contrario: “El don de Gabriela

po”, podríamos decir, es una reproducción en miniatura de las formas de los cerros. Recordemos que en la primera estrofa el pan está “pellizcado” y abierto en “migajones de ampo”; es un pan que reproduce las desgarraduras de la cordillera. Pero el pan es hijo, sobre todo, de los valles que la voz del poema ha recorrido en sus viajes, valles que son las entrañas de la poesía (sinécdoque de la madre): “huele a tres valles por donde he pasado: / a Aconcagua, a Pátzcuaro, a Elqui, / y a mis entrañas cuando yo canto” (137). “Pan”, más que un poema sobre el viaje, es un poema-viaje; en ese sentido, intensifica los referentes de “La fuga” y “Cordillera”, porque no sólo menciona un desplazamiento, sino que éste es su naturaleza elocutiva. La hablante de este texto da la vuelta al mundo y está de regreso en la casa desierta para encontrarse con el niño-pan que es también una madre-pan, un Dios-pan y un Cristo-pan. Ella, por su parte, es la “Sara vieja” que reconoce en el alimento sagrado la hermandad universal:

Se ha comido en todos los climas
el mismo pan de cien hermanos:
pan de Coquimbo, pan de Oaxaca,
pan de Santa Ana y de Santiago (137)¹¹

La hablante aquí no es la solitaria buscadora de la madre; ella misma es una entidad de carácter materno (en “La fuga” esto se adivina, pero en “Pan” se consolida) que quiere ser también hermana y amiga, como se nota en el llamado a los muertos de los valles del mundo por quienes ella siente afecto para que compartan el pan en comunión universal:

Amigos muertos con que comíalo
en otros valles, sientan el vaho
de un pan en septiembre molido
y en agosto en Castilla cegado (138)

El viaje de la muerte termina en un re-conocimiento de los cuerpos, el de ese pan “de cinco años” y el de esa “Sara vieja” que ha regresado de su periplo. Después de los valles y de las ciudades del mundo, la casa alberga a estos dos viejos amigos:

Mistral no es el de la metamorfosis: aventurarse en la materia y hacer que ésta viva verbalmente en el poema. El suyo es el don del reconocimiento y de la memoria: volver a descubrir en las cosas el tejido de símbolos (en este caso, cristianos)”. (1985: 61).

¹¹ Sorprende que Nuria Girona, autora de la exhaustiva y puntillosa edición crítica de *Tala* y *Lagar*, publicada por Ediciones Cátedra, diga en una nota que Coquimbo, Oaxaca, Santa Ana y Santiago sean “todas ellas ciudades chilenas” (137, n. 24). Coquimbo y Santiago lo son; Santa Ana es una ciudad en El Salvador, y Oaxaca, por supuesto, una ciudad colonial mexicana. En un libro americanista como *Tala*, además, esto tiene mucho sentido.

Como se halla vacía la casa,
estemos juntos los reencontrados,
sobre esta mesa sin carne ni fruta,
los dos en este silencio humano,
hasta que seamos otra vez uno
y nuestro día haya acabado... (138)

Este poema-viaje termina con un regreso donde se espera que haya una unión con el pan hasta que el día termine y llegue la muerte. El “silencio humano” aquí es fundamental: es un llamamiento preñado de palabra, tal como la muerte; vemos de nuevo cómo para Mistral la muerte no es sino el comienzo del lenguaje, un lenguaje callado y sereno, nada enfático, que obrará como el vehículo de la verdadera comunicación. La muerte como viaje en Mistral es la búsqueda no sólo de una presencia materna; es, sobre todo, el deseo de encontrar la certera expresión que logre describir, precisamente, ese viaje. En “Cordillera” hay un “roto anillo de la danza” que sube los cerros; en “La fuga”, los montes deben ser circundados. En “Pan”, finalmente, esos viajes en redondo dan no sólo la vuelta al mundo, sino que además “voltean” la miga del alimento y la vida de quien se desplaza; el viaje ha terminado (se cierra el círculo, podríamos decir) y estamos en la casa, juntos y reencontrados; en la estancia donde se consuma la transfiguración, la poeta nos entreabre una puerta en la que se pone a contemplar un espacio por conocer. Es ahí donde, entre el quicio y el umbral, se nos revelará el ámbito de la muerte como viaje. Así, la imagen que nos regala Mistral es la de un completo privilegio: es nuestro espejo de palabras, esas que nos describirán y dibujarán nuestro rostro de manera más certera.

REFERENCIAS

- Guillén, Claudio. 1998. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Jankélévitch, Vladimir. 1966. *La mort*. París: Flammarion
- . 1994. *Penser la mort?* París: Liana Levi.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. 2003. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago UP.
- Lakoff, George y Turner, Mark 1989. *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*. Chicago: Chicago UP.
- Laqueur, Thomas. 1990. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard UP.
- Lihn, Enrique. 1995. *Porque escribí. Antología poética*. Selección, prólogo y apéndice crítico de Eduardo Llanos Melussa. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

- Marchant, Patricio. 1997. "Desolación". En Olea, Raquel y Fariña, Soledad (eds.): *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada / Editorial Cuarto Propio / Isis Internacional, pp. 55-73.
- Miller, J. Hillis. 1995. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press.
- Mistral, Gabriela. 2001. *Tala / Lagar*. Edición de Nuria Girona. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Paz, Octavio. 1992. *Al paso*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Riedemann, Clemente. 1990. *Primer Arqueo*. Valdivia: Editorial El Kultrún.
- Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Valdés, Adriana. 1995. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Yurkiévich, Saúl. 1997. *Suma crítica*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

