



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

Identidad nacional y poéticas identitarias

Gabriela Mistral - Vicente Huidobro - Pablo Neruda - Violeta Parra:
(1912-1967)

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura con Mención en Literatura
Hispanoamericana y Chilena

Autora:

Paula Miranda Herrera

Profesor Guía:

Sr. Grínor Rojo

2005

AGRADECIMIENTOS

*“Como lo manda la ley
en todo hay que hacer justicia;
lo cumplo yo con delicia
y aquí voy nombrando seis*

*arcángeles, como veis
me abrigan con su amistad,
me brindan conformidad
en ese mundo lejano
y, al ofrecerme sus manos,
se aclara mi oscuridad”*

V.Parra

Mi primera gratitud para Grínor Rojo, por su permanente y prolongado apoyo y por el privilegio que me otorgó al dirigir esta tesis.

La segunda, para mi familia, por toda su paciencia y porque ellos me regalaron no sólo tiempo y tranquilidad, sino también el cariño que se necesita para realizar estas labores: a mi esposo José Luis Torres, a mis hijos Pascal y Martín, a mi mamá Alicia Herrera y a mis entrañables amigos, Thano Maro y Pamela Wilson.

Deseo agradecer también a quienes con sus consejos, comentarios y regalo de sus propios hallazgos, me ayudaron a mejorar en parte esta tarea: a Lucía Invernizzi, Natalia Cisterna, Bernardo Subercaseaux, Patricio Rivas, Alicia Salomone y Magda Sepúlveda.

Mi especial gratitud a la Directora del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, profesora Irmtrud König y a la Decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, profesora María Isabel Flisfisch, por haberme dado todas las facilidades para que pudiese dedicarme exclusivamente a la escritura de este trabajo durante un semestre académico. Lo mismo a mi colega Rolando Carrasco, quien hizo que mucho de esto fuese posible.

Mis agradecimientos a Patricio Lizama, Director del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por haberme permitido disponer de la Biblioteca de la Facultad de Letras. Agradezco también a Liliana Rosa, quien me ayudó a encontrar al Vicente Huidobro que andaba buscando en la Fundación del poeta; y a mi amigo Darío Oses, por su ayuda desde la Fundación Pablo Neruda.

Mis agradecimientos para Fidel Améstica, amigo y alumno, quien durante la fase final de esta labor me acompañó con su finísima colaboración.

Mis últimas palabras de gratitud son para los cuatro poetas que aquí estudio, pues ellos me llevaron a recorrer Chile “como un fantasma llevado de la mano por un niño” y no es traducible aquí la sensación que aquella “gracia” produce.

RESENTACIÓN

En este trabajo se estudian cuatro obras poéticas pertenecientes a la poesía chilena de la primera mitad del siglo XX para establecer la forma en que se configuran allí las tematizaciones y textualizaciones de la identidad nacional chilena en relación directa con los contextos sociales y discursivos en los que fueron producidas. Se revisa así la obra de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Violeta Parra, en el periodo comprendido entre 1912 y 1967. El corpus privilegiado es el de la poesía y desde ella se establecen las necesarias relaciones con textos críticos, ensayísticos, sociológicos, históricos y filosóficos, tanto de los propios poetas como los provenientes de los contextos culturales respectivos y de la crítica especializada. Se ha tratado de respetar lo más posible el paradigma moderno que sustenta la idea de nación, nacionalismo e identidad nacional para la primera mitad del siglo XX, estableciendo allí ciertas fisuras conceptuales cuando los poetas así lo demandaron. En este sentido estaré entendiendo la identidad nacional en varios niveles: como una especial manera de configuración de identidad cultural y colectiva, material e “imaginada”; y como una específica forma de configuración de sujetos reales y textuales. Todo esto dinamizado por una idea de nación (nacionalismo) que para la época que nos ocupa es esencialmente populista y con conciencia social, con manifestaciones desde las derechas y desde las izquierdas nacionales. Esto diferencia fundamentalmente a estos poetas respecto de sus pares del siglo XIX, pues mientras aquellos emitieron sus discursos desde el mismo Estado-nación en formación, con intereses ligados a las oligarquías decimonónicas, estos se ubicaron ya en situaciones más marginales, o al menos se relacionaron con el Estado desde una posición más crítica y en favor de los sectores populares. De la permanente disociación que existe entre una idea de nación como algo unificado y homogéneo y la conciencia que estos poetas poseen acerca de la marginación de amplios sectores respecto de este proyecto, estarán dando cuenta varias de las obras que aquí nos ocuparán. Es de lo que está hablando Mistral cuando piensa que pertenece a una masa de gente “en cuanto a persona sin tierra, pero que pertenece a una

tierra”¹, apuntando así a la doble dimensión de la identidad nacional: material y simbólica, de pertenencia y de exclusión. En definitiva, la manifestación de la lucha explícita y consciente por la apropiación y la representación de la nación verdadera. En este sentido cada uno de los cuatro poetas estudiados propuso una poética identitaria en forma contundente y persistente a través de diversas articulaciones y propuestas poéticas y vitales, siendo su presencia personal en algunos escenarios sociales un elemento determinante en ese proyecto. Fue muy significativo en este sentido la forma en que se sumaron a la corriente internacionalista potenciando sus ideas en torno a nacionalismos que a veces se incubaron en otros países, siendo España y la Guerra Civil uno de los hechos más determinantes.

Para abordar cada una de estas poéticas he ampliado el concepto tradicional de la relación entre identidad nacional y literatura, para hacerme cargo no sólo de la representación paisajística, de la configuración de la subjetividad y de la crítica del carácter nacional – aunque mucho de esto haya – sino también de la dimensión política e ideológica de dicha relación. En esta línea de reflexión es fundamental establecer que los cuatro poetas aquí estudiados compartieron un periodo unitario en la historia moderna de Chile y más todavía, un periodo que se desarrolló como un arco, con un momento de ascenso, consolidación e inicios de la desintegración de la idea de nación. Huidobro representó el primero; Mistral y Neruda, el segundo; y Violeta Parra, el tercero. Se deberá entender entonces que cualesquiera sean las formas de representación o relación que mantengan nuestros poetas con la identidad nacional, ninguno cuestiona su importancia sino más bien buscan ampliar el espectro de configuraciones y versiones que definen lo nacional en ese momento, transgrediendo el límite que al respecto había fijado la nación oligárquica y situándose en medio de la crisis del modelo oligárquico (1910-1950) y en la consolidación del nacionalismo popular y social (Larraín). Cabe señalar aquí que estoy utilizando el término popular en su acepción más amplia² y en caso alguno

¹ Mistral, Gabriela. *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977, p. 23.

² Siguiendo a Jesús Martín Barbero, lo popular se vincula a “pueblo” y éste ha debido transitar un complejo proceso que se inicia, conceptualmente, con la contradictoria puesta en marcha del mito del pueblo en la política (ilustrados) y en la cultura (románticos), para luego, fundiendo política y cultura, afirmar la vigencia moderna de lo popular (anarquistas) o negarla por su "superación" en el proletariado. Junto con las grandes y lentas transformaciones que

entiendo que este sea el único *ethos* que defina la identidad chilena. Pero las discrepancias entre los poetas tienen que ver con el cómo llevar a cabo este proyecto o mejor dicho, con la

conlleva, del siglo XVI al XIX, a la deformación del Estado moderno y su consolidación definitiva en el Estado-nación, se le va negando validez a lo popular, asimilándolo a lo vulgar, retrasado y bárbaro. Así la cultura nacional les niega el derecho a existir a las culturas populares. Será sin embargo, en ese minuto de dominación, donde lo popular manifestará sedimentos de resistencia y contrahegemonía. (Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987). Para García Canclini, en una línea semejante, lo popular permanece siempre escenificándose y transformándose, y lo hace por lo menos a través de tres ejes de sentido, desde lo folklórico rural, desde las industrias culturales (espectáculo, popularidad, pueblo como público) y desde el populismo. No puedo aquí establecer las relaciones que existe con la masa y lo masivo. Para esta discusión, muy fundamental en el caso del estudio de Violeta Parra, remito a mi Tesis de Magíster Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva (Universidad de Chile, 2000).

Lo popular así posee significados a veces contrapuestos:

Cultura hecha por el pueblo mismo (Williams). Pueblo también puede remitir al conjunto total de los habitantes de un estado, lo que identificará nacional con popular.

Común denominador del gusto (cultura pop).

Está implícita la idea de una apelación al pueblo. Esta definición incluirá el concepto de populismo, la noción épica de pueblo (“nosotros, el pueblo”) o el consumidor a gran escala.

Se refiere también a aquella cultura que se “opone” a lo culto.

En términos socioeconómicos, los sectores populares serían aquellos que “por su situación económica y social, contrastan con los grupos minoritarios que detentan el poder y la riqueza” (Béjar Navarro, Raúl).

El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales. México: Universidad Autónoma de México, 1983, p. 145.

determinación de quiénes van a ser esos “otros” integrados ahora a la nacionalidad: en la poesía de Huidobro, el hombre cosmopolita y el ciudadano con nuevo *sensorium*; y en su prosa política el ciudadano joven e incorruptible; en Mistral, los “sin tierra” y el desarraigado; en Neruda, los indígenas prehispánicos y los sectores populares; en Violeta; los cultores de la tradición folklórica y la cultura campesina/popular. Pero no sólo aparecen estos sectores para integrar los proyectos nacionalistas, pues eso ya estaba propuesto en los populismos de los años cuarenta, sino también proponen “de qué manera” y desde qué lugares lo harán. En esta lógica es posible hablar de la preferencia por diversos espacios territoriales que darán mayor consistencia a cada uno de los proyectos alternativos que cada uno esgrime: en Mistral es sin duda el espacio natural y el campesino; mientras Violeta Parra privilegiará este último. Huidobro, en cambio, es abiertamente urbano y cosmopolita; y Neruda se mueve entre dos polos: la naturaleza en estado puro y la urbe moderna. En este sentido cada uno de los poetas se enfrenta relativamente a la misma realidad material, jurídica y simbólica de Chile, pero todos la enfrentan de manera diversa, desde específicas configuraciones subjetivas, con sus respectivos motivos, temples y ritmos. Esta identidad, que es afán de representación en plenitud, queda planteada sutilmente en sus obras poéticas, más enfáticamente en sus escritos prosísticos y declaradamente pública en sus prácticas biográficas: Mistral durante toda su primera etapa como profesora y directora, para luego hacerlo en sus cargos de representación nacional fuera del país; Huidobro como candidato a diputado el año 1925; Neruda como Senador de la República y Violeta Parra en sus proyectos culturales. Esto no quiere decir que las propuestas estéticas y experiencia vitales de cada uno hayan estado exentas de requerebramientos y resquemores en torno a la identidad nacional. Muchas veces ellas aparecen a contrapelo de sus propias intenciones escriturales y proyectos políticos.

Mi lectura es por lo tanto declaradamente interesada, pues deseo indagar ahí donde el intelectual artista confabuló en contra del poder, intentando siempre representar a otros que no tenían posibilidad de participación y textualizando espacios escasamente presentes en la poesía anterior: la gran naturaleza chilena, la urbe industrializada y mediática, los problemas sociales. Más allá de lo ideológico, pero en relación con ello, hay una dimensión poética que he denominado poética identitaria y que vincula la poética, los poemarios o los poemas específicos con la identidad nacional a través de la intertextualidad. Así estas poéticas demuestran que la configuración de un sujeto, un cronotopo y una memoria personal y

colectiva al interior del espacio discursivo del poema, se vincula casi siempre inevitablemente con tramas culturales mayores, como son los discursos de la historia y la sociedad.

Se ha elegido como límites temporales 1912 y 1967. Ambos años cubren un espectro en que a decir de Hobsbawm “los programas nacionalistas reciben el apoyo de las masas” en todo el mundo y que en Chile se expresa en un nacionalismo populista y social, en versiones de izquierdas y derechas, con plena vigencia entre 1910 y 1950. Dicho momento coincide también con la irrupción de las voces inaugurales de nuestra poesía: Mistral, Huidobro y Neruda. El año 1912 Vicente Huidobro publica su primer libro de poemas, *Ecos del alma*, que incluirá un texto de mucha relevancia para este estudio: “La epopeya de Iquique”, pues se evidencian en él los signos ingenuos y todavía incipientes del nacionalismo que vendrá. El año 1967 es la fecha de la primera edición de *Poema de Chile*, pero ella apunta a un artificio editorial y no a la producción real; pues es una obra editada en forma póstuma y escrita por Mistral durante veinte años de su vida y hasta su muerte, por lo que podemos pensar que el único año real de culminación de esta obra en proceso, abierta e inconcluso es el año de la muerte de su autora: 1957. Sin embargo, en el año 1967 sucede un hecho fundamental y paradigmático: el suicidio de Violeta Parra, por lo que he preferido conservar tal año como aquél que marca el límite temporal de las poéticas revisitadas, pero también la manifestación de la profunda crisis en nuestra modernidad, tanto latinoamericana como mundial, que alcanza su grado más álgido el año 1968. Ese año marca un giro, entre otros muchos campos, en la concepción de la identidad nacional, derogando cualquier intento de homogenización, posibilidad emancipatoria o totalidad. En poesía es sin duda Nicanor Parra quien mejor personifica el nuevo momento: “Creemos ser país/ y la verdad es que somos apenas paisaje” (1962). De todas maneras no se pierde la dimensión lárca, la que desea una poesía que sea como una patria donde habitar, pero ya desde otras tensiones sociales, biográficas y culturales, marcadas ahora por el escepticismo, el individualismo y la ironía. Pese al tono imperante el gesto no siempre es de clausura, sino que se vuelve por momentos esperanzador: “Necesitamos recuperar la identidad, necesitamos volver a la época en que no sufríamos...sólo a través de la música de las palabras es posible recuperar lo perdido. Creo firmemente que la identidad perdida se recupera a través del arte”³, declara el propio antipoeta.

³ Parra, Nicanor. Citado por Iván Carrasco en *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello, 1999, pp. 45-46.

Además, el periodo delimitado por estas obras coincide con dos momentos históricos que en relación con nuestra modernidad en Chile, Jorge Larraín ha caracterizado de la siguiente manera: el primero, que va de 1900 a 1930, de una gran revitalización de la identidad nacional caracterizada por la necesidad de reanimar la imagen de Chile como un país poderoso, donde se ha profundizado la crisis de las aristocracias terratenientes y emerge un grupo social fundamental para el desarrollo del nacionalismo populista: la clase media. El segundo momento, que va de 1930-1950, caracterizado por la consolidación de lo nacional “popular” y del modelo ISI, aspectos que según Jorge Larraín determinan el periodo con una conciencia social de carácter definitivamente antioligárquico. El triunfo del Frente Popular el año 1938 incorpora definitivamente al gobierno a la clase media y se amplían enormemente la participación política y los derechos sociales.

En términos del corpus se ha elegido trabajar con los poemas más sustanciales de toda la obra poética de Vicente Huidobro, desde *Ecos del alma* (1912) hasta *Ciudadano del olvido* (1941), considerando una importante parte de su prosa, fundamentalmente los textos de *Pasando y Pasando* y el sentido de la publicación del periódico *Acción*. De Pablo Neruda me centro en dos de sus ciclos (Loyola), especialmente en *Residencia en la tierra II* y *Tercera Residencia en la tierra*. Del segundo ciclo, se aborda su *Canto General* (1950), además de innumerables textos en prosa del poeta y poemas puntuales de otros ciclos de su obra. De Gabriela Mistral, se trabaja su obra en función de *Poema de Chile*, fundamentalmente *Tala*, *Lagar* y *Lagar II*, además de toda la prosa referida al tema. En el caso de Violeta Parra se centra el análisis en sus *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, en una selección de canciones pertenecientes a diferentes etapas de su obra y en un caso muy puntual, en su trabajo plástico.

En la primera parte de esta investigación se delinea el marco teórico y metodológico en el que tiene lugar este estudio, especialmente la forma en que será entendida la identidad nacional y la relación entre texto literario y discurso social a través de ideologemas, situando el problema en el estado actual de la cuestión.

Lo central de este estudio es la segunda parte, donde se realiza, a partir de una lectura interpretativa de la obra fundamental de cada uno de los cuatro poetas, el análisis individual de cada uno de ellos. A partir de la interpretación de su obra fundamental (referida al tema) se explica la forma en que los poetas dialogaron con su época, en una fuerte tensión de representación y configuración identitaria, que las más de las veces cuestionó las versiones

oficiales de dicha identidad y se relacionó desde específicas visiones de mundo con sus configuraciones materiales y simbólicas (la geografía, el carácter, la memoria, etc). Las mediaciones externas que determinan el tipo de relación establecida entre los textos y los discursos sociales son múltiples: la poética de cada autor; el lugar de la poesía en la vida cultural de determinadas épocas; las marcas biográficas de cada uno de ellos; las reflexiones autocríticas o la prosa relacionada con nuestro tema y producida por los propios autores; la recepción crítica de sus obras, tanto coetánea como posterior; etc. Aquí nos interesará el análisis del objeto estético particular (un poema) o general (determinado poemario) y sus rasgos formales constituyentes. De las mediaciones que determinan la relación entre lo textual y lo social me ocuparé de dos de ellas: la biografía y la prosa crítica de los propios poetas o de otros autores.

Por todo lo anterior esta segunda parte se desarrolla en a lo menos seis niveles de análisis:

- 1-. Disposición de los poemas a representar la identidad nacional bajo ciertas imágenes: versiones o ideologemas de dicha configuración (militar, indígena, mestiza, neoliberal, popular, desterrada, etc) y autoimágenes del país, especialmente de un carácter chileno específico.
- 2-. Configuración del “terruño” o espacio territorial bajo diversos formatos: paisajístico, cosmológico, urbano y rural, lárlico, cultural (personajes, memoria, historia, rituales,etc).
- 3-. Configuración ideológica de la nación bajo una particular forma de nacionalismo y de visiones de mundo que lo complementen (teosófica, materialista, religiosa, etc)
- 4-. Configuración del sujeto: Junto con esto interesan muy especialmente las relaciones afectivas con las tres anteriores.
- 5-. Textualización y crisis de la representación: bajo qué formatos lo hicieron y qué sentido tenía hacerlo a través de específicas formas poéticas.
- 6-. Recepción: uso y abuso de sus imágenes como emblemas de la identidad nacional.

En esas representaciones no hay únicamente territorios o naciones presentadas, lo que hay y sobre todo es la relación entre un sujeto deseante y una patria que generalmente, a nivel textual, es construida a su medida y que no siempre se corresponde con la patria jurídicamente

constituida. Mientras por una parte se privilegian los entornos naturales del país, con sus riquezas, paisajes, su geografía, su flora y su fauna bajo una representación generalmente analógica, por otra, hay una relación con la patria de la infancia, en general campesina, que se asocia a la naturaleza culturizada, desde un temple generalmente nostálgico, a excepción de lo que ocurre con Huidobro. En este sentido se configuran dos espacios fundamentales de nuestra modernidad: el campo y la ciudad, generalmente puestos en tensión entre sí. Además, subyace a todos el deseo por construir una patria poética, aquella que Teillier piensa como un “tiempo del arraigo”. Por último, hay una relación más enérgica y política con la patria cultural: sus personajes, sus problemas, su historia, su carácter y su memoria. Hay además una relación declaradamente ideológica, que establece vínculos con los nacionalismos epocales (ideas de nación) en una lucha explícita y conciente por la apropiación y la representación de la nación verdadera y donde claramente los poetas dialogan con los ideologemas de su época (aquí están los símbolos, la historia nacional, los populismos, los discursos utópicos, etc). Una dimensión que cubre todas las anteriores es aquella relativa a la textualización y los diversos recursos formales que se imbrican en la representación poética, también por momentos bajo cierta concepción identitaria. Una última dimensión, tocada tangencialmente en este estudio, es aquella relativa a la recepción y especialmente al uso que la sociedad ha hecho de estos poetas, pues habría una disponibilidad en la recepción de sus obras o figuras, que tendería a levantarlos como íconos o representantes de esa identidad, especialmente desde el Estado chileno, lo que es muy gravitante en los casos de Neruda y Mistral. Un segundo tema, sólo esbozado también, pero de gran importancia, es aquel relativo a la posibilidad de vincular una determinada forma de decir poético con la singularidad de ser chileno. Una “chilenidad” que al decir de Mistral estaba lográndose en poesía por primera vez a través del mestizaje enfático y rotundo del Neruda de *Residencia en la tierra II*. Pero este tema necesitaría de todas maneras un estudio comparativo con expresiones poéticas de otras latitudes, lo que desborda los propósitos de nuestro estudio.

Metodológicamente y para lograr lo anterior se ha afinado y se propone una hermenéutica que interpreta estos discursos poéticos desde sus matrices generadoras de sentido, ya sea en el plano formal como en el de los contenidos. Una preocupación importante de este estudio ha sido la de establecer la pertinencia y efectividad de un concepto como el de identidad nacional y sus categorías afines, sobre todo las de autoimagen, carácter chileno, identidad territorial y autoconfiguración del sujeto en relación con lo anterior; todas aplicadas a la especificidad de

la poesía en una relación intertextual, pues, en este tema, se verifica una mirada bastante sesgada desde las ciencias sociales e históricas, las que han visto en la literatura un simple reflejo de versiones identitarias de la realidad social. Para el delineamiento de conceptos referidos a la identidad nos basamos en una bibliografía crítica proveniente preferentemente de la sociología, la psicología y la historiografía. Se ha tratado por todos los medios de evitar la aplicación mecánica de algunas de estas categorías analíticas, las que podrían volverse absolutizadoras, esencializadoras y/o falseadoras no sólo de los textos sino, en algunos casos, de la realidad social. Para soslayar en parte lo anterior, se establecieron algunas categorías analíticas o conceptos que permitieran vincular la poesía chilena con la identidad territorial, privilegiándose las formas en que esto se presenta a nivel estético y literario. El sustento conceptual de esta relación se dio siempre en dos niveles entremezclados y que nosotros bautizamos, valiéndonos de estudios anteriores, como poética identitaria y cosmología estética.

Estas categorías permitieron realizar un análisis que mezcla distintos elementos textuales, contextuales, epocales y biográficos; privilegiando sin duda la revisión de los propios textos poéticos y en particular aquellos más iluminadores de sentidos y problematizadores del tema que nos ocupa: la forma en que cuatro poetas del siglo XX respondieron a la configuración de la identidad nacional desde sus particulares biografías, responsabilidades públicas y poéticas.

Nada más lejos de la poesía que el Estado nacional con su orden, su memoria oficial, su política de inclusiones y exclusiones, su militarismo, su necesidad de permanencia y los actos de barbarie cometidos en su nombre. Nada más lejos de la nación que la poesía y su inevitable necesidad de trasgresión, belleza y creación, nada más peligroso que ella y su “materia alucinada”. Pero la nación no es sólo la conformación de un Estado monolítico y jerárquico, es también la creación de una “comunidad imaginada” con sentidos de pertenencia e identificación fundamentales para la sociedad moderna, e incluso antes, en los periodos protonacionales⁴ en que el parentesco, la etnia y la lengua establecían lazos de cohesión

⁴ Configuración que Mabel Moraña vincula a la formación de una conciencia criolla en el periodo de “estabilización virreinal” (s. XVI y XVII), la que pugna por “registrar, interpretar y representar simbólicamente la materialidad de la Colonia”. En: *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

igualmente perdurables. Esos sentidos son los que se entienden bajo el nombre genérico de identidad nacional. Ella crea sentidos para aquello que las personas comparten en el espacio (territorio natural y cultural) y en el tiempo (memoria histórica, proyectos nacionales). Considerando ampliamente las formas y los alcances que la identidad nacional puede adquirir se puede afirmar que la relación entre ella y la poesía del siglo XX chilena fue productiva, necesaria y proteica, puesto que muchos de los sentidos o de las versiones de la identidad nacional fueron cuestionadas o resemantizadas desde la poesía o bien los poetas propusieron en su lugar una cosmología estética, una patria del paisaje y de la infancia, un nuevo espacio donde habitar. En definitiva, llevaron a la poesía aquello que Ángel Rama pensó como el “afán de representación” de nuestros escritores. En los casos de mayor resolución estos poetas se inscribieron en los nacionalismos de izquierda o populares, con conciencia social y deber cívico, apostando en algunos casos por la ideología rural (Mistral, Violeta) o urbana (Huidobro) o bien por un espacio de la materia natural (Neruda) que estuviese más allá de la dicotomía campo-ciudad, propia de nuestra modernidad. En otra arista del problema el Estado-nación, una de las instituciones fundamentales en la socialización de esta identidad, tomó a algunos de estos poetas como representantes de dicha configuración, elevándolos como figuras emblemáticas de Chile.

Por eso este estudio no se centra tanto en establecer las relaciones entre nación y poesía, aunque bastante de ello hay, sino en determinar de qué manera los poetas chilenos han elaborado su identidad nacional a partir de la configuración del sujeto poético y biográfico. En el contacto entre poesía y nación me ha parecido que lo que surge como un campo más accesible metodológicamente es la identidad nacional, pues en ella se resuelve la relación entre un sujeto específico y su pertenencia territorial. Y esta identidad, a través de la cual el sujeto realiza diversos posicionamientos, está ligada profundamente a procesos de representación (Hall) y en este caso específico se resuelve en el terreno estético. Indica Hobsbawm que la nación es una realidad que debe probarse, y para ser objetiva, necesariamente tiene que basarse en algo subjetivo colectivo o bien en algo individual. Indica el estudioso que la conciencia de pertenecer a una nación es siempre una realidad individual y que cada persona lo hace desde una idea de nación, desde el nacionalismo. Por eso es absolutamente necesario distinguir entre discursos o estrategias identitarias (rituales, fiestas patrias, etc) y las formas o grados en que la sociedad en su conjunto llega a internalizar esos rasgos. A esa operación se le denomina conciencia nacional y ella varía dependiendo del

sector social, de la localidad y del momento histórico en que se realice. Para el periodo que nos ocupa no hay duda de que “los programas nacionalistas reciben el apoyo de las masas”⁵, pero indica Hobsbawm que lo más difícil es justamente acceder o reconstituir esa percepción del ciudadano común y corriente respecto de la nación y del nacionalismo. Nuestros poetas serían sujetos que acceden o reconstituyen dichos nacionalismos, pero desde un lugar que es caso alguno puede ser considerado como el de un “ciudadano común y corriente”, aunque tampoco pertenezcan a los grupos de poder que dictan las directrices del nacionalismo chileno de la primera mitad del siglo XX. Veremos en este estudio cómo Mistral, ejerciendo incluso muchas veces funciones de representación nacional, no necesariamente comparte ni la ideología ni las medidas políticas de determinados gobiernos chilenos. En este sentido los poetas ocupan un lugar intermedio, caracterizado por su papel de intelectuales a favor de la emancipación social. Además, mantienen con dicha configuración una doble relación: poética y biográfica, ambas imbricadas coherentemente, a excepción de lo que ocurre con Huidobro, pues en él dichos ámbitos permanecen absolutamente aislados y diferenciados.

Así, mientras la identidad nacional tiene como lugar de realización privilegiado los sujetos, en quienes deposita sentidos de identificación y representación; el sujeto depende para configurarse a lo menos de una dimensión espacio temporal que le dé orientación y arraigo, y que en algunos casos será más cosmológica y en otras más territorial en el sentido moderno. La identidad nacional se liga así directamente a las personas, a la configuración del sujeto y en los grupos ella se manifiesta como el carácter; las identificaciones territoriales en torno a determinados sentidos: de pertenencia (campo o ciudad), de memoria compartida, de símbolos comunes en los cuales reconocerse, etc.

Además, por ser fundamental en la poesía la configuración de un sujeto, es que su relación con las identidades territoriales es inevitable y en algunos casos se transforma casi en una obsesión por parte de algunos poetas. Hay que considerar también que en la poesía lo biográfico (máscara textual del sujeto) tiene un papel fundamental. Y ya se conocen las íntimas relaciones entre la biografía, como una particular realización memorialística, la conciencia

⁵ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Traducción de Jordi Beltran. Barcelona: Crítica Grijalbo /Mondadori, 1991, cap. V: “El apogeo del nacionalismo” (1918-1950). (1ª ed. de 1990).

histórica y las identidades colectivas. En la dimensión biográfica de la poesía es posible observar claros signos de configuración de la identidad: elementos que la integran, materialidades que la influyen, otros sujetos que la refuerzan o la derogan, etc. En este sentido la poesía se vincula con la identidad nacional especialmente a través de su diálogo con los ideogramas epocales, pero también apunta a un deseo de país, a un espacio o tiempo que no necesariamente existe en la realidad, pues opera más fuertemente la poiesis (creación) que la mimesis (imitación), siendo así más utópico o heterotópico que imitativo:

“Quisieras un país de sueño
Donde las lunas broten de la tierra
Donde los árboles tengan luz propia”
“(Sino y signo”, V. Huidobro)

Cuando esto ocurre, el afán de representación de los poetas cede su lugar a lo que Jorge Teillier bajo el concepto de lo lárlico, definió como un “tiempo del arraigo”, y que Roger Caillois imaginó como “esta patria íntima, casi idéntica a la otra, la geográfica, de la que es Incorruptible imagen”⁶.

Por otra parte, no es posible instalar a nuestros poetas a dialogar con la identidad nacional según los parámetros de la modernidad europea, sino desde un sistema de producción muy diverso: el latinoamericano, que le da a esta configuración muy distintos sentidos que el que está en uso en términos internacionales. ¿Cuáles son esos sentidos? Una necesidad de esgrimir lo propio como aquello que no sólo los hace diferentes sino también y en muchos casos superiores a la cultura occidental. Estos poetas en su función de intelectuales, donde lo fundamental eran los meta-relatos de la emancipación, propusieron las diversas formas en que esta idea de nación debe ser entendida y asumida por nuestras sociedades. En este sentido, ha sido imprescindible entenderlos como artistas en íntima relación con su papel de intelectuales modernos, funciones que a veces, dependiendo del caso o de la obra, están en menor o en mayor medida disociadas y en otras se complementan con una coherencia inigualable. Me interesa no tanto llegar a establecer un carácter nacional, pues dicha tarea pertenece más al campo de la sociología y en Chile ya hay estudios muy contundentes y ricos en este línea

⁶ Mistral, Gabriela. *Poemas*. Roger Caillois, ed. Postfacio a la 5ª edición. París: Gallimard, 1946.

(Godoy y Larraín), sino dimensionar las características que asume dicha relación en un país específico como Chile.

En lo que sigue señalaré los estudios en los que dicha relación es abordada, para luego exponer la base teórica desde la cual se entiende el concepto de identidad nacional y desarrollar finalmente el marco teórico metodológico en medio del cual se realizará el análisis.

PRIMERA PARTE. POÉTICA
IDENTITARIA. RELACIONES ENTRE
IDENTIDAD NACIONAL Y POESÍA

1.- Antecedentes. Algunos estudios sobre identidad nacional y poesía

En la mayoría de los estudios sobre identidad nacional la literatura queda subsumida como un discurso más entre otros, sobre todo en los acercamientos sociológicos e históricos al tema, en los cuales se corre el riesgo de proyectar automáticamente “rasgos” de los textos a “rasgos” identitarios nacionales, o de suponer que determinados rasgos propuestos por los textos son automáticamente internalizados por la sociedad en su conjunto. Por ejemplo, *La Araucana* se toma como ejemplo del temple guerrero de “raza” chilena o las imágenes de viajeros del siglo XVII, como el documento en el que se encuentran los rasgos sociales tal y como se presentaban en la sociedad chilena colonial. Pero el establecimiento de determinada identidad nacional no se refleja mecánicamente en los discursos. Para Habermas lo que constituye la identidad nacional es sólo aquello que material, simbólica o ideológicamente pasa a formar parte o tiene sentido y significado en la sociedad. El sujeto está libre, indica, pero tiene que educarse, enrolarse en el ejército, aprender a leer y a escribir y formar parte de la cultura de masas, pues sólo así “el nacionalismo viene a satisfacer la necesidad de nuevas identificaciones”⁷ Salvedad en la que también reparan los estudiosos chilenos Hernán Godoy, Mario Góngora y Jorge Larraín.

Además, el siglo XIX, en el plano de la conformación de las identidades nacionales ha sido mayormente atendido que el siglo XX, especialmente desde la historiografía. En el siglo XX los estudios han ido más bien por el lado de la sociología (sincronía) y de las psicologías sociales y han tenido como objetivo principal caracterizar ciertos rasgos y tendencias identitarias para “mejorarlas”.

En este sentido nuestros acercamientos se diferencian profundamente de estudios que trabajan el tema en el siguiente sentido: lo literario como un discurso a través del cual se puede

⁷ Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Editorial Tecnos, 1989. (1ª ed. de 1987)

describir un “perfil del ser chileno” y que sólo acceden a la dimensión temática de las obras, como es el caso de los proyectos Fondecyt de Jaime Blume y Fidel Sepúlveda⁸. Esta mirada sobre la literatura subyace también a los estudios de Jorge Larraín (*Identidad Chilena*) o de José Joaquín Brunner (*Cartografías de la modernidad*), con énfasis más sociológicos que estéticos y con enfoques de diversa naturaleza, pero comprendiendo lo literario como un discurso más entre otros y como textos capaces de “reflejar” una idea o una materialidad de la identidad. Aquí la literatura se estudia sólo en su aspecto temático y se descuida en absoluto la forma que tiene ese sentido o significado. Quizás el acercamiento más sistemático sea el de Jorge Gissi, pues centra su estudio en las concepciones y cosmovisiones de mundo que sustentan los discursos poéticos de los cinco premios Nobel latinoamericanos, con la intención de buscar la coherencia entre las visiones de mundo de ellos y la concepción dominante en la América Latina de la época contemporánea, otorgada por una muy particular identidad cultural e histórica.

Los estudios sobre identidad, carácter y perfil identitario, habían surgido con fuerza durante los años cincuenta en Chile. En esa época el ensayo fue abandonado como instancia de encuentro entre la reflexión y la orientación de políticas públicas referidas a identidad, y surgieron con fuerza los estudios psicosociales y sociológicos sobre la identidad nacional. Sin embargo, la literatura, aunque sigue trabajando con sus propuestas estéticas, discursivas y de visiones de mundo en torno al tema, es relegada por estos estudios a un ámbito más restringido: el de los sistemas culturales, de relativa autonomía en relación con la realidad contingente. Pese a que la literatura sigue siendo en muchos casos social, las ciencias sociales, engeguizadas por el desarrollismo y el industrialismo, la consideran o mero reflejo de determinadas versiones identitarias (culturales, personales, universales) o expresión de ciertos rasgos esencialistas de nuestras identidades regionales o nacionales (indigenismo, criollismo, negrismo, etc). Es más, otra corriente de pensamiento, que bien podría haber contribuido a aminorar esta falencia, no ha podido evitar el sesgo. Me estoy refiriendo a la nueva historia, cuyo origen se remonta a 1922 (Francia), abriendo la preocupación histórica al estudio de las

⁸ Proyecto Fondecyt N° 1971049, Año 1997, “Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas en el Primer Tercio del s.XX” (Investigador responsable: Jaime Blume); y Proyecto Fondecyt N° 1000589, Año 2000, “Perfil identitario del ser chileno a través de las artes en el periodo 1933-1970” (Investigador responsable:Fidel Sepúlveda).

conductas, las mentalidades, el folklore, las costumbres, la vestimenta, etc. Sus repercusiones sólo se verifican en América Latina en el retorno a la democracia de los años noventa. Esta nueva corriente produce estudios sobre los barrios, las costumbres, el urbanismo, etc; pero sigue situando el corpus literario en un lugar autónomo, sin grandes impactos materiales en la vida cotidiana.

En los años setenta con el progresivo y cada vez más global despliegue del sistema neoliberal, las preguntas por “lo propio y lo ajeno” recobran validez y fuerza. Surgen así estudios sobre el carácter chileno inspirados por las corrientes culturalistas: Hernán Godoy, María Elena Montt, Cristián Tolosa. Surge también una versión del carácter militar, el ejército chileno como protagonista de la historia de Chile. *El carácter chileno* de Hernán Godoy examina y estudia fuentes escritas y explícitas del carácter chileno, lo que deberá compararse con otros estudios, que las contrasten con la influencia del medio geográfico, la formación étnica, la organización social y el proceso histórico-cultural real.

En los ochenta Mario Góngora escribe su Ensayo *Histórico sobre la Noción de Estado en Chile*, donde no sólo establece su hipótesis de que la identidad nacional se configura sólo a partir del Estado, sino que traza un recorrido histórico con profundización del periodo histórico cultural que va desde 1920 a 1950, privilegiando la reseña del movimiento estudiantil-cultural desatado desde la FECH en la década del veinte y el papel fundamental de Huidobro en esa misma época.

En 1982 se celebraban en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, presididas por el Brigadier General Alejandro Medina Lois, entonces rector de la Universidad de Chile, las VII Jornadas Nacionales de Cultura bajo el nombre “Identidad Nacional”. Ese encuentro, interdisciplinario y programático, intentaba dar luces sobre la identidad nacional desde la arquitectura, la historia, la música, la literatura y otras disciplinas, para proponer políticas culturales al gobierno militar. Ahí las reflexiones buscaban desentrañar lo que era chileno en tiempos de crisis económica y política. Mientras la poesía fue vista como una importante “representación” de la nacionalidad y el apego al territorio (Montes), la novela fue vista como débil y oscura, sobre todo bajo la “mirada exigente” de un “extranjero” (Morand)⁹.

⁹ *VII Jornadas nacionales de cultura, identidad nacional. Ponencias, actividades, conclusiones.* Santiago de Chile / Ed. Universitaria / 1982.

En 1988 *El espejo trizado* de José Joaquín Brunner piensa que la identidad es una producción de la cultura nacional en cuanto ella es productora de sentido desde un origen doble: experiencia cotidiana y por otra parte, como esfera especializada de producción y circulación de material simbólico. Una importante crítica a esta concepción la realiza García de la Huerta diez años más tarde. Pero nada ha cambiado en la mirada que Brunner tiene de la literatura. En su afán por indicar que toda identidad es sólo discursiva y que no tiene sustento en la realidad social, extrema su apreciación llamando a erradicar el “macondismo” como una noción de sustrato identitario profundo¹⁰. Frente a la mirada esencialista sobre identidad, Brunner estaría esgrimiendo una constructivista, esencialmente discursiva, para desmantelarla. Sin embargo al hablar de “macondismo” está justamente esencializando no ya una realidad sino una representación literaria y extrapolándola a toda la identidad latinoamericana.

Los años noventa están marcados por las aproximaciones de José Joaquín Brunner, Néstor García Canclini¹¹, Jorge Larraín¹² y Bernardo Subercaseaux¹³. Los dos primeros representan una mirada más bien postmoderna, donde lo discursivo adquiere absoluta preeminencia y donde jamás la literatura es vista en su especificidad. Ella es en la opinión de estos sociólogos sólo “escenificaciones” o “cartografías” de una trama cultural mayor y sólo ha servido, por lo mismo, para esencializar nuestras identidades que son fundamentalmente “híbridas”, fragmentarias y “desterritorializadas”. Por su parte, Bernardo Subercaseaux, Jorge Larraín y García de la Huerta, entienden, en sus reflexiones y estudios histórico-estructurales que nuestras identidades se componen de elementos discursivos, extradiscursivos y materiales.

¹⁰ Brunner, José Joaquín. *Cartografías de la modernidad*. Santiago: Ediciones Pedagógicas Chilenas, 1990.

¹¹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

¹² Larraín, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996; y compilador de *Persona y Sociedad. Identidad, Modernidad y Postmodernidad en América Latina*. Santiago de Chile: ILADES, abril de 1996, vol. X, Nº 1.

¹³ Subercaseaux, Bernardo. *Chile o una loca historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, Colección Libros del Ciudadano, 1999.

Aquí la literatura es vista como un ámbito que tiene lugar en los “horizontes discursivos y tramas culturales”¹⁴ de nuestra realidad. El que se acerca con mayor delicadeza a diversas prácticas literarias será Subercaseaux, especialmente en *Genealogía de la Vanguardia en Chile*.

En los últimos años han aparecido dos textos fundamentales para pensar la identidad chilena de una manera más compleja. Jorge Larraín indica que la única manera de oponerse y criticar las versiones esencialistas de la identidad es desde una postura histórica-estructural, que la entienda como procesos complejos y de múltiples manifestaciones. Pese a su postura de avanzada nada ha cambiado en la mirada que existe en sus estudios en lo que dice relación con la literatura. En *Identidad Chilena* si bien se mantiene escéptico en relación con la posibilidad de establecer ciertas constantes en la identidad nacional, pues le van a interesar más bien las formas en que éstas interactúan en momentos de crisis y auge de la modernidad, intenta, en la última parte de su libro proponer ciertas autoimágenes de la identidad que existirían en Chile. Así, además de realizar un trazado histórico de la modernidad en Chile desde la independencia, marcando los momentos claves del desarrollo de cierta idea de la identidad nacional, examina cuáles podrían ser las versiones principales de la identidad chilena, deteniéndose en algunas visiones de mundo, ciertas representaciones, algunos valores, etc. Así plantea que hay varias versiones específicas de la chilenidad: clientelismo, tradicionalismo, debilidad de la sociedad civil, despolitización, autoritarismo, machismo, racismo oculto, fatalismo, exclusión, mediatización de la cultura, eclecticismo, consumismo, ostentación, o sea, un generalizado malestar en la cultura. Realiza en este sentido un trabajo muy parecido al planteado por Godoy en el año 1977, si bien critica a este último autor por ser esencialista y demasiado centrado en la discursividad, rasgos que a mi modo de ver no se verifican en el texto de Godoy. Larraín revisa además tres aspectos de la identidad, propios de toda identidad nacional: sus elementos materiales, la relación con otros, con quienes manifiesta lealtades o con quienes manifiesta diferenciaciones, y los ritos, por medio de los cuales la identidad chilena se expresa y se renueva. La literatura, sin embargo, queda subsumida a ser “fuente de” o “reflejo de”.

¹⁴ Subercaseaux, Bernardo. “La constitución de sujeto: de lo singular a lo colectivo”. En *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana...* Santiago de Chile : Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002. p. 137.

El segundo texto de importancia es el de Jorge Gissi, quien desde la psicología social intenta establecer la coherencia entre las visiones de mundo de los premios Nobel literarios latinoamericanos y la concepción dominante en la América Latina de la época contemporánea. En la concepción de mundo, Gissi integra todas las realidades y relaciones abordadas por los escritores. Cree que la visión de ellos es superior a la visión alienada del ciudadano común y corriente, por cuanto han integrado en su identidad personal las tensiones de su época. De paso, defiende y demuestra la existencia de identidades que son comunes a toda América Latina, desdiciendo la complaciente postmodernidad de Brunner y la postura esquiva de Larraín en relación con la literatura y por momentos también con lo latinoamericano. Es interesante al respecto ver cómo Gissi hace coincidir el horizonte de nuestros escritores con los del resto de América Latina: particular mestizaje, homogeneidad idiomática, peculiares procesos históricos, confluencia entre raza y clase (pobres y discriminación antropofísica), clase media del mundo, relación entre identidad y temporalidad, proyecto de integración latinoamericana. De todas maneras este estudio, el más valioso de todos en lo que a este tema se refiere, descuida sustancialmente lo formal, aspecto fundamental en la poesía y en general en el terreno artístico.

Otras miradas más generales sobre el problemas de la identidad, como los estudios de Stuart Hall o Jürgen Habermas dejan integrada la literatura a las diversas formas en que se van construyendo las diversas versiones identitarias, como perteneciendo a una serie de instituciones, discursos y versiones públicas o sedimentadas en las prácticas sociales.

2.- Relaciones entre poesía e identidad nacional.

Propuesta teórico-metodológica

Habría una específica manera entonces en que se relaciona la poesía y la identidad nacional, pues si bien históricamente ha habido en la poesía hispanoamericana ese afán de representación u obsesión identitaria, no siempre se ha resuelto de la misma manera. La forma en poesía es oblicua, pues no posee los mismos recursos de la narrativa: la representación de mundos posibles –las relaciones sociales en las que la identidad nacional se desarrolla en la realidad– y la configuración de personajes, fuertemente ligados con sujetos que configuran sus identidades personales. En el caso de la novela y el cuento, sobre todo desde los románticos y en adelante la presencia de esta configuración había sido fundamental, pero en poesía estaban ocurriendo fenómenos que no es posible filiar o explicar bajo el mismo sistema que regía a la narrativa y al ensayo, o sea, a los regionalismos o criollismos literarios ni menos aún al genérico surrealismo. En poesía lo que hay es la determinante herencia de las vanguardias y la búsqueda de una poesía impura que diga una realidad igualmente impura, material y degradada. Hay también la irrupción de voces poéticas muy particulares al interior de las cuales se producen complejos procesos de ajuste y revisión de los sistemas de representación vigentes en el siglo XX.

Para poder entonces explicar un fenómeno que se da en cada caso, en cada poeta e incluso en cada poemario de manera diversa, y donde la misma importancia tienen el enunciado como la forma a través de la cual él se textualiza, he establecido un eje desde el cual entender en cada caso particular la manera en que el fenómeno se lleva a cabo. Y me ha parecido que lo más adecuado es establecer una poética identitaria territorial, concebida por cada poeta desde su propio sistema de representación y pensamiento, pero privilegiando por sobre todo la forma poética. Esto porque no es posible establecer un modelo lineal para pensar la relación ni esa relación se resuelve únicamente a nivel de los contenidos y de los recursos formales –aunque estos sean los análisis iniciales a partir de los cuales se realiza la hermenéutica final–, sino que cada propuesta poética va a plantear una manera diversa de relacionarse con los discursos sociales de su época, siendo menos o más representativos de colectivos mayores (escuelas literarias, generaciones, partidos políticos, sectores sociales, agencias del Estado, etc). Así

como cada persona se relaciona de manera diversa con las configuraciones de la identidad nacional y de otras identidades territoriales que su medio le ofrece, a los poetas les ocurre lo mismo, con la diferencia que ellos poseen conciencias excepcionales que de alguna manera reflejan o inauguran formas de relación emancipatoria y posturas críticas a través de un género bastante complejo como es el de la poesía: marcada por la sobredeterminación semántica, por el uso en general metafórico del lenguaje, por la relevancia del significante, por su intensidad y complejidad al significar, por la importancia del ritmo, por el amplio espacio que deja a la interpretación, por la manera disímil en que constituye sus imágenes y por la gran carga de subjetivación que ejerce el hablante sobre lo significado, a través de su temple (Pfeiffer), actitud (Kayser) e “intentio autorial” (Eco).

Antes de establecer las principales propiedades de dicha relación expondré brevemente el marco teórico desde el cual estoy entendiendo el concepto de identidad y de identidad nacional.

2.a.- Identidad, identidad nacional y nacionalismos: algunas precisiones conceptuales

2.a.1.- La identidad

La identidad es inicialmente un concepto lógico, empleado en filosofía, que designa el carácter de todo aquello que permanece único e idéntico a sí mismo, pese a que tenga diferentes apariencias o pueda ser percibido de distintas formas. En este plano la identidad se relaciona con la mismidad individual, basada ya sea en la interioridad, en la conciencia o en la memoria. Pero desde Hume a Lacan se fue evidenciando cada vez más que el sujeto no puede tener identidad en este sentido, porque es fundamentalmente cambiante e inconsciente, está siempre en proceso y se va construyendo en base a estructuras externas. En 1946, con E. Erikson, el concepto de identidad comienza a ser cada vez más utilizado en el ámbito de las ciencias sociales, especialmente por la psicología social. En esta línea y siguiendo a Pedro Güell se puede afirmar que el concepto de identidad desarrollado por la psicología relaciona lo individual con el problema de la pluralidad de roles que la sociedad le impone al yo. El problema de la identidad se plantea en primer lugar a partir de la mediación entre rol social y la base orgánica de la personalidad. El concepto de identidad resulta entonces inseparable de los fenómenos de la biografía individual y de la internalización de los roles sociales. El punto

de inicio lo marcó Freud, pero fue retomado por Erikson, para quien la identidad deviene siempre un proyecto, algo en proceso temporal. Para Erikson el estudio de la identidad psicosocial depende de tres complementariedades: la coherencia personal de la integración individual y de rol en su grupo; sus imágenes rectoras y las ideologías de su época; su historia personal y la circunstancia histórica”¹⁵. Así, la pregunta por el quién soy, habría que cambiarla por quién soy yo a los ojos de los otros¹⁶. Desde la sociología se entienden así las identidades como profundamente ligadas a las formas por las cuales somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean (Stuart Hall). Desde Rousseau¹⁷ y con mayor rigor desde Marx en adelante se entendió la importancia que tienen los otros sociales en la conformación de esa autoconfiguración. Por eso, a medida que los sistemas de significación y representación cultural se multiplican y cambian, somos confrontados a una multiplicidad desconcertante y cambiante de identidades posibles, con las que podemos configurar nuestra propia identidad, al menos temporalmente.

La identidad, cualquiera sea la mirada desde la cual la entendamos, es personal (Grínor Rojo) y colectiva en varios niveles; es para sí y para otros; se relaciona con la autoestima y la autoimagen; implica diferencias, relaciones de afinidad, fronteras y prejuicios en diversos grados; es histórica y cambiante; se da en la esfera pública y a veces puede ser impuesta por la persuasión o la coerción, pero se da también en las prácticas sociales privadas y locales, se realiza en el discurso de la cultura erudita, pero también en las prácticas cotidianas de la gente. Implica de todas maneras permanencia, cohesión o reconocimiento, continuidad y autoconciencia (Larraín).

En este sentido la identidad se manifiesta y realiza en tres niveles:

¹⁵ Gissi, Jorge. *Psicología e identidad latinoamericana. Sociopsicoanálisis de cinco premios Nobel de literatura*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2002, p. 27.

¹⁶ Larraín, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Op. cit. p. 101.

¹⁷ Es fundamental su oposición al cosmopolitismo de la Ilustración y su afirmación acerca de cómo no somos ciudadanos del “Universo”, sino de una ciudad, de un Estado histórico y geográfico.

1. Identidad cualitativa personal (Tugendhat), construcción de sujeto, de la autoimagen, identidad que se construye en relación con el otro, otros cuyas versiones u opiniones me son significativas, y otros de los cuales me diferencio (Hall, Tugendhat, Subercaseaux, Larraín). Para Tugendhat sólo la identidad individual es ontológica. Para Habermas, en cambio, la identidad del sujeto consiste en la responsabilidad moral del individuo de su propia autobiografía, al lograr con eso convertirse en aquel que es. Pero el sí mismo personal es siempre un sí mismo social y civil, por lo tanto sería imposible una identidad independiente de los otros. Si yo me identifico con cierta representación es porque he internalizado ciertos rasgos de ella y entonces me autoreconozco en ella. La relación con los otros también puede ser aplicada a un país: relación con otros países o con regiones; pero no es tan mecánica la aplicación de un carácter individual a un carácter nacional, aunque con frecuencia se hace. Más todavía, Grínor Rojo apunta a la peligrosidad de la aplicación de un término como carácter nacional extrapolado desde la estructura psíquica de identidades individuales, puesto que esto proviene del “viraje biologicista que ocurre en el pensamiento decimonónico finisecular y su inspiración no (es) otra que la renovada campaña clasista, racista y en último término imperialista en que durante ese mismo periodo se embarcan las metrópolis”¹⁸. Lo más sensible en el curso de los últimos años ha sido la tesis del choque de civilizaciones que algunos gobiernos occidentales han erguido para enfatizar las diferencias étnicas, religiosas, culturas, religiosas, entre un Occidente cristiano, amante de la paz y la democracia versus un Oriente islámico, revanchista y fundamentalista.

2. Identidad cultural (Hall), colectiva (Larraín) y particular (Rojo): Para Stuart Hall las identidades culturales serían aquellos aspectos de nuestras identidades que surgen de nuestra pertenencia a culturas étnicas, entendidas éstas como costumbres, lenguas, pasado común, etc; raciales; de clase; religiosas; de género; y sobre todo “nacionales”. Serían, para este autor, las formas por las cuales somos “interpelados o representados por los sistemas culturales que nos rodean”¹⁹. Para Jorge Larraín estas identidades serían ciertas lealtades grupales en términos de

¹⁸ Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales...¿De qué estamos hablando?*. Santiago de Chile: 2004. Obra inédita, p. 22.

¹⁹ Hall, Stuart: *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Río de Janeiro, 1997. Título original *The question of cultural identity*. Capítulo “Tres concepciones de identidad, pp.10-14.

las cuales los individuos se reconocen en un colectivo. Grínor Rojo comparte esta delimitación, pero prefiere llamar a las colectivas, identidades particulares, para contrapesar la distinción “dicotómica” que hace Tugendhat entre la identidad singular (que para él es ontológica y preestablecida) y la cualitativa personal (que se da en interacción con el medio). Grínor Rojo supone que es imposible pensar en la individual –singular le llama él– como una categoría de similar naturaleza que la particular o colectiva, y más todavía, que pueda configurarse prescindiendo de ella. En los últimos años del siglo XX ya no nos brindarían “sólidas localizaciones como individuos sociales” (Hall), pues mientras la modernidad temprana privilegió las identidades nacionales y de clase, la modernidad tardía las hace declinar.

3. Identidad Universal o general: Esta identidad proviene de la universalización de la democracia y de los derechos del hombre. Indica Grínor Rojo que esta identidad concibe a los hombres en cuanto a seres humanos y se liga a abstracciones como la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Es importante destacar la idea de persona, que pone de relieve Grínor Rojo, al indicar que el mismo concepto es una conquista reciente y circunscrita: tiene lugar en la modernidad europea del siglo XVIII y está asociada a la idea de emancipación²⁰. En esta línea no es posible ligar a este nivel la identidad nacional, como lo entiende Tugendhat, para quien la forma en que la moral universalista mejor se realiza es en el Estado-nación, “porque las responsabilidades morales generales, es decir, las respaldadas por la ley, se realizan en la edad moderna en este nivel” y por lo tanto debe incluir en sus constituciones políticas y en sus agencias de socialización esos derechos. El autor confunde así dos niveles muy disímiles, al entender la identidad general como ligada a ciudadanos de una nación particular que a personas en términos universales.

Cada “persona” se configura en estos tres niveles de identidad, superpuestos y muchas veces simultáneamente, pero cada uno como ya vimos es de naturaleza bastante diversa y trataremos de abordarlos en su especificidad. La psicología clínica ha desarrollado la teoría y la técnica sobre la identidad individual; la antropología y la sociología sobre las identidades culturales.

Entre las identidades grupales nos interesa especialmente la identidad nacional, que está íntimamente relacionada con la configuración de las naciones, las que para la mayoría de los

²⁰ Grínor Rojo. Op. cit. p. 25.

autores es una configuración previa a la formación de los estados nacionales, pero que cobra fuerza y vigor a partir de su constitución. Góngora sostiene que en el caso de Chile fue el Estado el que permitió la configuración de la nación, la que no existía previamente. Pero el caso de Chile es bastante particular, pues insisten, tanto cronistas como viajeros de la época colonial en la obsesión que había en esta “Nueva Extremadura” por desplegar un sentido de unidad geopolítica muy anterior a la formación del Estado nacional, vinculado a la específica configuración geográfica del país, cuyos límites naturales lo volvían un espacio autónomo, “aislado” y con una contundente necesidad de instalar la idea de la “comunidad imaginada” que anticipaba la que se consolidaría durante el siglo XIX. Esto ocurre aunque la delimitación jurídica del territorio haya ido variando considerablemente desde el Virreinato hasta el siglo XX. Durante más de tres siglos la “Patria” se identificó con Santiago y sólo en las primeras décadas de nuestra vida independiente se amplió al resto del territorio, trocándose la palabra Patria, como denominación genérica del territorio, en la palabra “Chile”, según un decreto del 30 de junio de 1824²¹. En esta misma línea Habermas, pensando en la Alemania de Auschwitz, niega cualquier posibilidad de que la identidad colectiva de los alemanes coincida con la organización que representa el Estado y vincula el concepto más bien a una necesidad de conciencia histórica. Entonces la identidad nacional deberá ser entendida a lo menos desde dos perspectivas: desde la ciencia política, la que aborda siempre el tema de las identidades nacionales desde una realidad territorial; y desde la sociología o las prácticas culturales, para las que el territorio es algo más que lo jurídicamente establecido.

²¹ Durante el gobierno del Director Supremo Antonio Ramón Freire se dictó el decreto por medio del cual se cambiaba el nombre. Dice el decreto: ‘Conociendo el Gobierno la importancia de nacionalizar cuanto más se pueda los sentimientos de los chilenos, y advirtiendo que la voz Patria de que hasta aquí se ha usado en todos los actos civiles y militares es demasiado vaga y abstracta, no individualiza a la Nación, ni puede surtir un efecto tan popular como el nombre del país a que pertenecemos: deseando además conformarse en esto con el uso de todas las naciones, he acordado y decreto lo siguiente: 1° En todos los actos civiles en que hasta aquí se ha usado la voz *Patria* se usará en adelante la de *Chile*, y / 2° En todos los actos militares, y al quién vive de los centinelas, se contestará y usará la voz *Chile*.’ En: Godoy, Hernán. *El carácter chileno*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1977, p. 152.

2.a.2.- La identidad nacional

La identidad nacional sería entonces la manera en que se configura una identidad personal a partir de una realidad territorial, sobre la que se han depositado una gran cantidad de sentidos (de la nación) y mecanismos de identificación y pertenencia. En ese sentido y al igual que otras identidades culturales, ella construye sobre realidades materiales y políticas una representación territorial, lingüística, simbólica, geopolítica y étnica llamada nación, que crea lazos de pertenencia y fraternidad, pero también políticas de exclusión. Es la forma en que nos relacionamos no sólo con la nación sino con “una idea de nación” (Hall). En los grupos sociales ella se manifiesta como el carácter; las identificaciones territoriales en torno a determinados sentidos: de pertenencia, de memoria compartida, de símbolos comunes en los cuales reconocerse.

En este sentido, la identidad nacional supone que los sujetos no sólo son ciudadanos de una nación –desde la revolución francesa este concepto supone la idea de representación– sino que participan de una idea de nación tal y como es representada por su cultura nacional, la nación es, además de territorial o lingüística, simbólica e “imaginada” (Anderson), lo que explicaría los grados de identidad y lealtad que suscita, sobre todo en tiempos de crisis. Esa cultura nacional está conformada por instituciones (el Estado, la escuela), por la lengua, por un territorio, pero también por símbolos, representaciones y mitos, cuya función es homogeneizar y consensuar una versión única de la identidad nacional, lo que debe reproducirse o transfigurarse gracias a la existencia de una conciencia histórica. Sin embargo no depende sólo de la identificación, sino también de estructuras de poder. Según Larraín las versiones de la identidad nacional serían ciertas versiones, algunos valores, determinadas representaciones de esa identidad. En cada nación, dice Larraín, “la o las versiones de identidad nacional dominantes son las versiones construidas en función de los intereses de las clases o grupos dominantes”²². A veces estas versiones pueden ser entendidas en forma esencialista y ahistórica. Habría para esto, según lo explica Hall, varias representaciones que dominan esas identificaciones y definen las identidades de un pueblo: narrativa de la nación (historias, imágenes, escenarios, rituales, etc); los orígenes que protegen a la nación contra todo cambio; la tradición se conserva y/o se inventa; habría un mito fundacional (también inventado); se

²² Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM, 2001, p. 141.

establece un pueblo como el puro y el original, discriminando a otros y fijando un específico carácter nacional. Con todo esto se establece una verdadera representación cosmológica en medio de la cual el ciudadano deberá habitar, significar y más todavía establecer esta pertenencia como una de las más importantes, por lo menos en la concepción moderna del concepto de nación. Todas las diferencias quedan subsumidas en un “único pueblo”.

Para Bernardo Subercaseaux la identidad nacional puede ser entendida básicamente bajo dos ópticas: una en la línea de la Ilustración de cuño francés, para quien la identidad debe definirse bajo la noción política-institucional de la nación. En esta concepción todo pasa por el Estado y su base territorial; y una óptica cultural, en la línea del romanticismo alemán, y donde la nacionalidad pasa a ser definida por la dimensión simbólica y cultural: la lengua, las costumbres, los modos de ser. En esta concepción quien construye la nacionalidad son los particularismos culturales, más que el Estado o la elite. La base de la nación es un hecho más bien espiritual (Herder).

Sea como sea que se nombre esa identidad o ethos identitario, estamos hablando de “rasgos y cualidades que configuran la fisonomía histórica, política o cultural de una nación, los caracteres que permiten definir su identidad colectiva”²³. Sin embargo, el problema se plantea cuando nos preguntamos cómo obtener esos datos, pues para la identificación o auto-identidad nacional son importantes los símbolos, los emblemas, la historia y la literatura nacionales, pero estos elementos han ido produciéndose en un permanente intercambio entre los discursos públicos que las soportan y la recepción de éstos por una población heterogénea. Godoy insiste mucho en esta inconsistencia metodológica, pues esas auto-imágenes propuestas por las “narrativas” deberían ser contrastadas con la vigencia en la sociedad de los rasgos por ellas propuestos. Pero cómo medir esa vigencia, cómo establecer sus diacronías y su relación con la historia, sin caer en esencialismos o versiones monolíticas de esas identidades.

Así, entendemos la identidad nacional fundamentalmente como territorial, o espacial si se quiere, por lo que no tiene que ser siempre necesariamente étnica – o sea, vinculada a costumbres, lengua y pasado común (Hall)– sino que puede ser también transculturada o cosmopolita. Indica García de la Huerta que la identidad posee temporalidades diversas, está

²³ Godoy , Hernán. Op. cit.

sujeta a distintas instituciones y “sus formas espaciales son la ciudad, el paisaje, la comarca, el terruño”²⁴.

Jorge Larraín destaca cuatro aspectos de la identidad nacional a considerar: sus elementos materiales; la relación con otros (interiores o exteriores) con quienes manifiesta lealtades o con quienes manifiesta diferenciaciones; los rituales y las políticas públicas por medio de los cuales la identidad chilena se expresa y se renueva; y finalmente, el carácter, lo más complicado de asumir por el sociólogo.

2.a.3.- La nación y los nacionalismos

El fundamento entonces de la identidad nacional es la nación, y ésta hay que entenderla en su acepción moderna y occidental. En la definición ofrecida por Grínor Rojo la nación sería: “un conjunto más o menos grande de personas, las cuales, sin perjuicio de poseer ancestros variados, provenir de paisajes diversos y tolerar o darse formas de gobierno disímiles, esto es desde la monarquía acordada hasta la república electa, han terminado por vivir juntas comprometiendo para ello su observancia para con un conjunto de preceptos legales o, en otras palabras, para con un conjunto de reglas abstractas, que son o que idealmente son las mismas para todos y todas. Es este el desplazamiento que conduce desde un modelo ‘orgánico’ de nación a un modelo, para decirlo con el adjetivo que prefiere Anderson, consciente y formalmente imaginado”²⁵.

La diferencia fundamental con el Estado-nación –de cuño francés e inglés, en su concepción del nacionalismo legal– es que este último incorpora el lazo político y entonces hace coincidir la “unidad nacional con la unidad política”²⁶. Esta noción excluye por tanto toda posibilidad de asociar el constructo de la nación con un don natural o lazos de parentesco.

Los espacios identitarios antes descritos no se realizan sin una fuerza ideológica que permita su circulación y consolidación. Quiero decir que por ejemplo un rasgo identitario o una meta-

²⁴ García de la Huerta, Marcos. “En torno al problema de la identidad latinoamericana”. En: *Revista Universum*, N° 15, 2000, Universidad de Talca, Chile, pp. 113-124.

²⁵ Grínor Rojo. Op. cit. p. 43.

²⁶ Grínor Rojo. Op. cit. p. 43.

narrativa fundacional no pasan a formar parte de la identidad nacional, si no existe una fuerza imaginaria y filosófica que le dé consistencia y una institución que la socialice. Estas fuerzas en lo que respecta a la identidad nacional son fundamentalmente el nacionalismo y el patriotismo.

La idea o concepto de nación, a partir del cual ella se configura, es el nacionalismo. Señala Gellner que el nacionalismo concibe la nación como una congruencia entre unidad política y nacional. Y agrega Hobsbawm que lo que define su carácter moderno es que exige responsabilidad pública de sus habitantes –en caso de guerra, por ejemplo, es el deber que se impone a cualquier otro interés cívico o cultural. Es por lo mismo una idea artificiosa y se vincula al poder. En la historia moderna europea Hobsbawm distingue por una parte un nacionalismo de Estado o de derecha que sustituye todas las demás formas de identificación política y social; y por otra, el concepto instrumental que relaciona lo nacional con la figura del ciudadano, en tanto sujeto que posee conciencia social y que en los estados modernos forma el suelo en el cual se forman todos los demás sentimientos políticos. Esta conciencia centra la mirada en la clase social, por lo que de aquí y en adelante se relacionarán íntimamente nación y clase, ya sea en un escenario de conflicto, ya en uno de participación. Esta tendencia se desarrolla bajo la idea del ciudadano nacional.

Luego de la Primera Guerra Mundial, se habían alzado los fascismos y los nazismos, los que radicalizaron ciertas ideas sobre la nación, a partir del Tratado de Versalles²⁷ y sobre todo en base a las ideas de la pureza de la raza²⁸. Pero además de esto y ya enfrentándose a la Revolución Rusa –la que estaba por la cuestión nacional en el marco de lo social y no de la autodeterminación–, profundizaron sus ideas para contrarrestar la “amenaza roja” que era para entonces internacionalista y militarista. Muchas veces este nacionalismo llenó el vacío que dejaron otros programas: “Era la utopía de los que habían perdido las viejas utopías de la

²⁷ Los tratados asociados con él reprodujeron la idea wilsoniana de establecer cada Estado-nación según una unidad étnica y de lengua.

²⁸ Indica Hobsbawm que las “limpiezas” étnicas comenzaron hacia 1918 en la forma de expulsiones masivas o exterminios. “Esta era y es la fatal reducción al absurdo del nacionalismo en su versión territorial, aunque no quedó plenamente demostrado hasta el decenio de 1940”. *Naciones y nacionalismos*. Op. cit. p. 142.

Ilustración, el programa de los que habían perdido la fe en otros programas, el sostén de los que habían perdido el apoyo de certidumbres políticas y sociales más antiguas”²⁹. La expresión contraria a esta ideología fue también nacionalista y se expresó de diversas maneras: en Europa bajo la causa del anti-fascismo y en otras regiones del planeta, bajo la forma de movimientos supranacionalistas o anti-imperialistas o de liberación nacional, como fue el caso de algunos países en América Latina. Hemos tratado de pensar que para nuestro continente, además del nacionalismo de derecha y de estos movimientos coyunturales descritos por Hobsbawm, existe un nacionalismo de izquierda y otro más popular.

Las relaciones que a partir de las luchas antifascistas se establecieron entre la revolución social y el sentimiento patriótico fueron complejÍsimas y en la opinión de Hobsbawm no se han estudiado lo suficiente, aunque el historiador perfile algunos rasgos esenciales:

- El nacionalismo antifascista surgió en el contexto de una guerra civil ideológica internacional, en la cual muchos estados habían optado por un alineamiento internacional de derecha.
- Muchas veces el sentimiento nacionalista se libró en otros frentes que el nacional. En este sentido fue la lucha en Madrid, en la Guerra Civil Española (1936), todo un símbolo para jóvenes trabajadores e intelectuales de todo el mundo. “Fue una elección internacional que reforzó el sentimiento nacional”³⁰.
- El nacionalismo antifascista tuvo una dimensión social de transformación y reforma, por lo que la contienda se dio también entre clases sociales.

Habermas, por su parte, cree que es una forma específicamente moderna de la identidad colectiva y que el “nacionalismo viene a satisfacer la necesidad de nuevas identificaciones”³¹. El modelo es el Estado nacional francés: democrático, republicano y racionalista; y se configura en una tensión entre dos elementos: orientación universalista del Estado de derecho y la democracia, por un lado, y el particularismo de una nación que se delimita a sí misma

²⁹ Ibid. p. 154.

³⁰ Ibid. p. 156.

³¹ Habermas, Jürgen. Op. cit. p. 89.

frente al mundo externo, por otro³². El problema fue que en Alemania este dogma quedó extremado en términos del darwinismo social y culminó en un delirio racial que sirvió de justificación a la aniquilación masiva de judíos. A partir de aquí y por lo menos para Habermas, el nacionalismo queda devaluado como forma legítima de nuestra identidad moderna y en su lugar propondrá el del patriotismo constitucional. Pero en América Latina estos nacionalismos adquirieron nuevas fisonomías y para la época que nos ocupa se verificaron ya sea como nacionalismos de derecha (populistas), de izquierda o populares.

2.a.4.- La patria y el patriotismo

Por su parte, el concepto de patria, está muy ligado al de nación, pero todavía sin estructura política y jurídica, se refiere más bien a uniones parentales y por lo mismo vinculadas a un cronotopo compartido, diferenciado de otros. Más importante es el concepto de patriotismo, a través del cual se crean lazos de identificación, pertenencia, pero sobre todo de adscripción a proyectos y que tienen sus raíces en lazos proto-nacionales o en la lengua. Según Hobsbawm, quien realiza la genealogía del término patria en el contexto de su empleo en Europa, en el diccionario español de 1726 en su uso más popular era “tierra” y significaba “el lugar, ciudad o país en que se ha nacido”; hasta 1884 no se adscribió la palabra “tierra” a un Estado e incluso hasta 1925 “no oímos la nota emotiva del patriotismo moderno que define la patria como nuestra propia nación, con la suma total de cosas materiales e inmateriales, pasado, presente o futuro que gozan de la lealtad amorosa de los patriotas”³³

El patriotismo, identificado generalmente con la idea de nacionalismo, lo entenderemos más bien como una idea anterior, que comienza ya con Aristóteles y se consolida con Edmund Burke. El filósofo antiguo concebía la sociedad como una jerarquía de vínculos: “la familia, el hogar, el pueblo y, finalmente, la propia polis”; que se creaban por fuertes lazos de fraternidad y ciudadanía, afirmando que no había otra jerarquía después de la polis que reuniese dichas condiciones. Burke caracterizó el patriotismo en términos del sentimiento emotivo que despierta el saberse perteneciendo a un territorio específico: “El sentir apego por la subdivisión, el amor por la pequeña unidad social a la que pertenecemos, es el primer

³² Habermas, Jürgen. Op.cit. p. 90.

³³ Hobsbawm, Eric. Op. cit. p. 24.

principio, el primer germen, de nuestro afectos públicos. Es el primero de los vínculos mediante los cuales procedemos a amar a nuestro país y a la humanidad”³⁴. Por eso me atrevo a afirmar que el patriotismo es un vínculo o recurso identitario mucho más efectivo que el nacionalismo, pues se encubre con discursos o rituales que apelan más bien a la emoción que a la razón, y se muestra mucho más natural, desinteresado y connatural al ser humano, que el nacionalismo, que se ve más artificioso. Por supuesto que sólo en apariencia esta segunda diferenciación es válida, por cuanto ambos son constructos culturales e históricos. A veces en nuestros poetas ocurre que por efecto metafórico esta configuración adquiere fisonomía de persona y entonces es la patria se transmuta con facilidad en la madre, el padre y se asocia fundamentalmente a la “tierra”. De hecho “tierra” y “patria” tienen el mismo origen etimológico.

Las formas en que estas configuraciones se continúan diacrónicamente son específicas realizaciones temporales: las historias nacionales y la memoria, las que han contribuido, según José Luis Romero, a lo que él llama la nacionalidad, o sea, a la formación de la idea de nación en la gente, a la intuición de una comunidad con contornos definidos a través del tiempo. La memoria, según la entiende Le Goff³⁵, es una forma no sistematizada de la historia, aquello que Habermas entiende bajo el concepto de conciencia histórica y que Renan definía en su absoluta naturaleza: “Interpretar mal la propia historia forma parte de ser una nación”³⁶. Pero también la historia, según Romero, puede ser la intuición de la humanidad como totalidad o

³⁴ Citado por Michael W. McConnell en “No olvidemos las pequeñas unidades”. En: *Los límites del patriotismo. Identidad, pertenencia y “ciudadanía mundial”*. Martha Joshua Cohen, comp. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, p. 98. (1ª ed. de 1996).

³⁵ La historia, siguiendo a Le Goff, sería una suerte de representación diacrónica y científica de uno de los elementos más importantes de la identidad nacional: la memoria. Memoria entendida en el sentido colectivo, no sólo como relación de hechos, sino también como una memoria ideológica, que “describe y ordena tales hechos sobre la base de ciertas tradiciones consolidadas”. En: Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991. Citando a Nadel, p. 36.

³⁶ Conferencia del 11 de marzo de 1882 en La Sorbone, París, 1882. “Qu’est que c’est une nation?”.

bien como individualidad y en este último caso tenemos como forma más importante de la historia, la biografía, que ya veremos cómo ella es determinante en las configuraciones que estudiaremos en esta tesis.

2.a.5.- Dos formas de vivir la nación: campo y ciudad

En estas configuraciones de la dimensión espacial cobra vital importancia la dicotomía entre dos ideologías que subyacen a dos formas distintas de experimentar la nación durante el siglo XX: lo rural y lo urbano. José Luis Romero nos plantea esto al establecer el sistema urbano como aquel opuesto al rural y que en nuestro continente ha sido el eje de configuración de sus naciones. Este sistema se caracteriza principalmente porque su habitante asocia a ella la seguridad, la racionalidad, la herencia europea, pero sobre todo el progreso, el cambio, el ascenso social, el individualismo y el éxito. En cambio, la ideología rural es más conservadora y se asocia al mundo indígena, al hispanismo tradicional, pero sobre todo se vincula a la naturaleza. Esto no niega que no haya habido desarrollo social en los campos, indica que si lo hubo, fue en función del desarrollo de las ciudades y por lo tanto, también al interior de él hubo distintas formas de integración: la de los hacendados y la de los peones. Más todavía, en Chile hay vastas zonas o espacios que no podrían ser catalogados como campo, en el sentido del minifundio o del latifundio o de la hacienda en que se trabaja la tierra; y menos de ciudad, pues son zonas naturales, no cultivadas ni habitadas por poblaciones humanas y que son, muchos de ellos, justamente centros de atención turística: el mar, la cordillera, los bosques australes, los volcanes, las lagunas, el Desierto de Atacama, etc. Aquí la identidad territorial se configura a través de la imagen del paisaje.

Lo que José Luis Romero demuestra es que es la ciudad el eje desde el cual se organiza América Latina a partir de la conquista. En este sentido a la organización predominantemente rural del mundo indígena prehispánico le sucedió una extensa red de ciudades, incluso la hacienda estaba puesta al servicio de ella. Lo que España pretendía con esto era asegurar la creación de una “América hispánica, europea, católica; pero sobre todo un imperio colonial en el sentido estricto del vocablo”³⁷. Debido a la gran heterogeneidad sociocultural del continente, muy pronto cada ciudad ya no siguió el modelo metropolitano, pero quedó

³⁷ Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2004, p. 14. (1ª ed. de 2001).

instalada como ideología dominante de nuestra modernidad y su capacidad virtual permitió construir la nueva realidad. Hasta muy avanzado el siglo XIX, de hecho, decir Santiago, era decir Chile. La “patria” que defiende García de la Huerta era en este caso una patria urbana y centralizadora. De hecho, la así llamada chilenización del siglo XX tuvo que ver con la capacidad de los centros urbanos de monopolizar e irradiar su actividad política y económica hacia las zonas rurales.

Por otra parte, hay que destacar que esta pugna se da no sólo a nivel ideológico sino también en la comunicación y en los códigos de comportamiento. Es lo que estudia Ángel Rama en *La ciudad letrada*, constatando que a partir de la Conquista lo que se instaura en nuestro continente es la hegemonía de un sistema de comunicación ilustrado, revestido de poder y eminentemente escrito, sobre un sistema de comunicación oral, que será el de las grandes mayorías, pero que permanecerá muchas veces marginado y desprovisto de reconocimiento público. Este ejercicio de la “letra en un continente desguarnecido de ella” al punto de sacralizarla vinculada a la fundación de sus ciudades, es el punto desde el cual Rama despliega las relaciones entre escritura, poder e identidad. Me ha interesado detenerme en esta relación entre nación, continente, “letra” y ciudad, por cuanto nuestros cuatro poetas se ven enfrentados a estas problemáticas en forma permanente.

2.a.6.-. El carácter nacional

Un término íntimamente relacionado con el de identidad nacional es el tan cuestionado concepto de “carácter nacional”, delimitado por las ciencias sociales como aquellas “características perdurables de la personalidad y los estilos peculiares de vida que se encuentran en las poblaciones de los estados nacionales particulares”³⁸. Hernán Godoy ha dado del carácter nacional, cambiante en el tiempo, una definición que por lo menos para fines prácticos y metodológicos nos será de utilidad: “El desenvolvimiento de los valores y estilos colectivos que han dado al país una fisonomía propia y cuya vigencia le permite proyectarse creadoramente en el futuro”³⁹. Esos elementos comunes y perdurables existen porque ha

³⁸ Vos, George. *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Citado por Hernán Godoy. En Op. cit, “Introducción”.

³⁹ Godoy, Hernán. Ibid. p. 13.

habido instancias formativas que los reproducen y sostienen y porque existe una memoria histórica que los proyecta hacia el pasado y hacia el futuro. Este carácter tiene que ver esencialmente con una “forma de ser” nacional, generalmente a lo ojos de otros no-nacionales, con los rasgos que son más permanentes, generalizados y más predominantes en las conductas y en las actitudes. Una tendencia bastante extendida es la de asignar ciertos rasgos de chilenidad, mexicanidad o peruanidad, por ejemplo, a un ethos definido míticamente en *in illo tempore*, como si ahí se estableciesen los rasgos definidores y definitorios de una nación. Esta mirada proviene sin duda del romanticismo alemán con Herder a la cabeza, y a su debido tiempo lo confrontaremos con la noción de folklore que al respecto esgrimió Violeta Parra, concepto bastante menos esencialista y etnicista que el alemán. Hoy está en discusión la posibilidad de proyectar identidades personales, incluso colectivas más pequeñas (como las de clase, por ejemplo) a un “carácter nacional”. Para muchos sociólogos no sería posible hablar del “carácter del chileno”, pues sería adjudicar a una sociedad, rasgos psicológicos individuales (Hall). En forma contraria opinan los psicólogos, especialmente los sociales, pues ellos sí creen, basándose en Erikson que a partir de la observación de ciertos comportamientos y autovaloraciones de grupos de individuos se pueden establecer identidades más grupales o culturales, como la nacional. Características de esa identidad serían por una parte rasgos predominantes y por otra parte serían aquellas características que históricamente ha ido internalizando un determinado grupo social en relación a un grupo de poder. Volveré sobre este punto cuando el estudio de nuestros poetas individuales así lo requiera.

2.a.7.- El latinoamericanismo

Pero las discusiones para sortear el complejo tema de la identidad nacional en nuestro continente, han tenido también otros matices, relacionados con la identidad latinoamericana, en la que no pocos creen. Se han visto como excluyentes la identidad nacional y la identidad continental (desde Bolívar y Martí hacia delante) , pues el Estado nacional trataría de diferenciarse, crear fronteras y acentuar las diferencias en un continente que tiene más cosas en común de lo hoy se cree: dos zonas civilizatorias prehispánicas, con más de diez mil años de existencia cada una, que le dieron por lo menos a la región andina y a la mesoamericana, un sustrato cultural bastante similar al interior de cada una de ellas; una conquista y un largo proceso de colonia española-portuguesa que homogeneizó en todo el área hispánica el idioma, la organización político-administrativa y el tipo de mestizaje. Aunque como bien aclara García de la Huerta instauró una jurisprudencia distinta ya se tratase de indios, mestizos, blancos o

indios. Más que un espíritu republicano continental, lo que nos vincularía sería, según García de la Huerta, una idea de patria, la que ha sido el eje de la ciudadanía. Esa patria es “un referente asociado con vínculos espaciales o sanguíneos, más que con la formación de un ethos republicano o libertario”⁴⁰.

Inversamente, lo que trata de demostrar José Luis Romero, con bastante más contundencia y evidencias históricas, es que lo que unifica a América Latina es justamente la instauración de la ciudad como eje y núcleo de poder y como organización de los distintos países desde la colonia y hasta hoy, obviamente con desarrollos muy diversos y caóticos, y con importante presencia de lo rural. Lo que prima en esta historia es la sociedad urbana, burguesa y mercantil, fue a partir de ella que Europa proyectó su poderío durante el siglo XVI y en lo sucesivo.

2.a.8.- El cosmopolitismo

Una imprescindible discusión es la que se debe establecer entre lo nacional y el cosmopolitismo, especialmente por el universalismo humanista de Mistral y el cosmopolitismo huidobriano. Los estoicos habían heredado a la Ilustración el ideal del cosmopolitismo, del *kosmou polites* (ciudadano del mundo), que incluía la comunidad local en que nacemos y la comunidad mayor de deliberación de los asuntos humanos en donde según las palabras de Séneca “no miramos esta esquina ni aquella, sino que medimos las fronteras de nuestra nación por el sol”⁴¹. Más allá Plutarco indicaba un deber moral para dicha ciudadanía, en la que cada ser humano debía sentir a los otros como sus conciudadanos y convecinos. Los estoicos pensaban que sobre cualquier particularismo se debía optar por la justicia y el bien de todos, por la lealtad y el respeto a cualquiera de esos otros. Rabindranath Tagore profundizó esta idea (y no es casual que Mistral sea su seguidora) proponiendo que todo ser humano debe “comportarse siempre de tal manera que nuestro respeto abarque por igual la dignidad de la razón y la elección moral de todo ser humano”⁴². Para los estoicos una buena educación cívica

⁴⁰ García de la Huerta, Marcos. Op. cit. p. 120.

⁴¹ Citado por Martha Nussbaum en “Patriotismo y cosmopolitismo”. En: *Los límites del patriotismo*. Op. cit. p. 17.

⁴² Martha Nussbaum. Op. cit. p. 18.

debiera educar bajo este concepto de ciudadanía mundial y no referir esa formación a particularismos. Un excelente ejemplo de este tipo de disyuntivas es la discusión actual en torno a los contrastes entre el nacionalismo y ciudadanía mundial, donde es destacable lo ocurrido con la publicación del ensayo “Patriotismo y cosmopolitismo”, de Martha Nussbaum, aparecido en *Boston Review* (octubre/noviembre de 1994) junto a veintinueve réplicas. Lo que Nussbaum destaca básicamente son los méritos del cosmopolitismo como teoría moral, ya presente en los estoicos, sobre todo como base para una educación que debería privilegiar nuestras responsabilidades y derechos humanos en lugar de nuestros miopes particularismos. Indica la autora, desde los Estados Unidos, que sólo en apariencia la identidad nacional alberga mejor a sus habitantes, pero es la ciudadanía mundial la que permitiría un desarrollo equilibrado, igualitario y democrático en todos los niveles de la vida. Esto no niega la necesidad de que cada persona deba establecer esa relación desde su propia realidad local⁴³.

Así, si bien la identidad nacional se liga indisolublemente a las personas, en los grupos sociales ella se manifiesta como el carácter, las identificaciones territoriales en torno a determinados sentidos de pertenencia (campo o ciudad), de memoria compartida, de símbolos comunes en los cuales reconocerse. Pero en el caso particular de la identidad nacional las instituciones y procesos históricos determinan contundentemente esas configuraciones, es más, y como indica Anderson el nacionalismo, la nacionalidad o “la calidad de nación”, dice: son “artefactos culturales de una clase particular”⁴⁴, que han ido generando, gradual e históricamente, apegos y pertenencias emocionales muy profundas y sólidas. Es en relación con estas configuraciones que los poetas que aquí estudiaremos están dialogando y proponiendo determinadas versiones o escenificaciones de la identidad nacional.

2.b.- Poesía e identidad nacional

Parto de la base que las poéticas que estudiaremos se caracterizan por su adscripción a determinada forma de ser de la poesía: la moderna, en permanente crisis de representación y

⁴³ *Los límites del patriotismo*. Op.cit. Se recopilan aquí además once de las veintinueve réplicas originales.

⁴⁴ Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 20.

en revisión permanente de su propio quehacer y del quehacer de la sociedad. Una poesía en que a decir de Friedrich⁴⁵ existe una disonancia, formal o de fondo, que provoca una tensión inquietante que jamás invita al reposo, una poesía deshumanizada y caracterizada sólo en términos negativos. Pero podríamos decir también que la modernidad en América Latina provoca en el desarrollo de su poesía otras configuraciones. Una de ellas es su afán social vinculado a tres impulsos modeladores, que según Ángel Rama, se repiten constantemente desde el siglo XIX: afán de originalidad, de independencia y de representatividad. Sin embargo lo que ocurre en el siglo XX es sustancialmente distinto y esto no sólo se explica, como indica Rama, por ser una época nacionalista y social (1910-1940), sino fundamentalmente por el lugar diverso que ocupan los poetas en el espacio social y porque las formas de representación han variado considerablemente. Ellos, a diferencia de sus pares del siglo XIX, vinculados todos a los grupos de poder y de gobierno, estuvieron generalmente en situaciones más marginales, o al menos no fueron portavoces ni funcionarios del Estado. Incluso Mistral, quien fuera cónsul de Chile, no siempre respondió a sus mandatos ni en caso alguno lo hizo en su poesía. Se podría decir que ahora los tres afanes descritos por Ángel Rama, ponen el acento en la representación nacional y popular. A esto Octavio Paz agrega una filiación determinante de esta poesía con cierto tipo de naturaleza primigenia, muy cercana al canto, al mito y al ritual. Es lo que Paz pretende demostrar al ver en toda la poesía moderna un poder analógico, pues él afirma que hay un movimiento de esta poesía entre dos polos: una profunda afirmación de los valores mágicos y su vocación revolucionaria. Paz insiste en que es la poesía donde el lenguaje común se transforma en “imágenes míticas dotadas de valor arquetípico”⁴⁶, lo que resulta esencial para este estudio pues la identidad nacional vincula a los seres humanos con arquetipos como el héroe mítico, la hazaña fundacional, el tiempo inmemorial del origen de la patria y otras imágenes que simbolizan la nacionalidad. En este sentido y bajo esta concepción, la poesía más que reflejar su tiempo, lo cuestionaría como expresión degradada del origen y establecería un modelo ocurrido *in illo tempore* y que es absolutamente necesario reactualizar. En muchas ocasiones incluso la poesía y el mito compartirían la misma lógica intencional y representacional. Por eso Paz piensa que “la poesía

⁴⁵ Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

⁴⁶ Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica:1967, p. 39. (1ª edición: México, 1956).

es un alimento que la burguesía—como clase—ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Solo que apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces sin proponérselo, una crítica y un escándalo. La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión”⁴⁷. Paz hace aparecer a los poetas como grandes cuestionadores y provocadores. Y lo fueron, por lo menos en el periodo que aquí se estudia.

Ya hemos dicho que se pretende entender la poesía no como un reflejo de lo social ni esto último como simple influencia de lo estético, sino que interesa entender cómo se configura y qué tipo de relaciones se establecen, a nivel temático, formal y contextual, entre determinados textos poéticos y los discursos sociales referidos a la identidad nacional. Se entiende entonces lo literario como un campo de conocimiento y de producción de relativa autonomía, que no sólo refleja realidades, sino que las reinventa a través de un permanente ejercicio intertextual, desde una especificidad estética y estilística que produce una forma que significa. Según Paz este diálogo del poeta con la sociedad se realiza en dos momentos: primero, el poeta elige de su medio, de su tiempo, de su pasado, determinadas palabras o ideas y desdeña otras; para luego realizar su propuesta estética a partir de ellas, a veces, a pesar de ellas, y construye un producto que ingresará nuevamente a esa misma sociedad, condicionado por nuevas condiciones de circulación, las que en el caso de América Latina son fundamentalmente heterogéneas⁴⁸.

⁴⁷ Ibid. p. 40.

⁴⁸ Conceptualización realizada por Antonio Cornejo Polar en 1977 para el tratamiento crítico de literaturas latinoamericanas sujetas a un doble estatuto sociocultural. Dicho fenómeno no es sólo social sino también discursivo, destaca el desfase entre referente y sistema: producción, texto, consumo (a veces el referente logra imponer sus propios modelos / realidad bicultural desigual / entre mundo representado y modo de representación. En: “El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural”. *Sobre Literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982. pp. 87-91.

Las mediaciones externas que determinan el tipo de relación establecida entre los textos y los discursos sociales son múltiples⁴⁹: la poética de cada autor; el lugar de la poesía en la vida cultural de determinada época, las marcas biográficas de cada uno de ellos, las reflexiones autocríticas o la prosa relacionada con nuestro tema y producida por los propios autores; la recepción crítica de sus obras, tanto coetánea como posterior; etc.

Las relaciones entre literatura y sociedad se resuelven metodológicamente a través de la intertextualidad, en los términos planteados por Julia Kristeva⁵⁰, quien siguiendo la línea trazada por Bajtín en torno al carácter dialógico de cierto tipo de novela (la polifónica), define el texto como una productividad, o sea, el texto "constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos"⁵¹. La intertextualidad puede ser definida en este contexto como "la redistribución y transformación del material de algunos textos y discursos dentro de otro texto"⁵². Pero el fenómeno no es sólo discursivo sino también ideológico. La intertextualidad sería entonces la forma en que se "materializa" la ideología, histórica y social, en los diferentes niveles de la estructura de cada texto. Ya Bajtín había señalado que el contenido de la literatura no es la realidad, sino los discursos ideológicos que la contienen. En este sentido hay un trabajo de reelaboración textual, incluso en aquellos casos en que el material intertextualizado no es en sentido estricto texto literario. La intertextualidad se realiza entre textos, pero sobre todo entre ideogramas: "Una realidad que no haya sido interpretada ideológicamente no puede

⁴⁹ Véase referencias a Zima. En: *Literatura/Sociedad*. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Hachette, 1983.

⁵⁰ Julia Kristeva acuña el término en 1966, basándose en Mijail Bajtín, el que afirma el carácter dialógico y polifónico de la obra de Dostoievski. Véase *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979; y en: Navarro, Desiderio, comp. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997.

⁵¹ Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

⁵² *Ibid.*

convertirse en contenido literario. Ese cuerpo ideológico es el ideograma⁵³. Lo social ha llegado a los poetas sólo a través de discursos ya elaborados ideológicamente, "la literatura no refleja cosas, sino ideas, no refleja actos, experiencias, prácticas, sino la forma en que el discurso de la ideología se hace cargo de ellas"⁵⁴. Sin duda lo más complejo en este tipo de estudio sea reconstituir justamente los ideogramas, pues ellos pertenecen en todos los casos aquí estudiados a una época anterior, lo que exige en cada caso particular la constatación y reconstrucción de sus características, sentidos y contextos. Por eso mismo la lectura deberá inscribirse necesariamente en la intertextualidad (Riffaterre)⁵⁵ como actividad interpretante. Las formas en que estos discursos interactúan son, según Bajtín, ambivalentes, de ahí la superposición y la ambigüedad permanente del texto, entendiendo por ambivalencia esa "inserción de la historia —de la sociedad— en el texto, y del texto en la historia"⁵⁶.

Pero tampoco basta con establecer esa relación intertextual, descubriendo qué ideogramas son los atraídos y a qué tipo de ambigüación los somete el hipertexto, pues la opción obsesiva de nuestros poetas por la identidad nacional se relaciona aquí indisolublemente con determinado sistema de representación desde el cual hablan. Ellos optan fundamentalmente por la poesía, estableciendo así con la realidad una relación jamás realista y que desea

⁵³ Ibid. p. 15.

⁵⁴ Mijail Bajtín citado en *Literatura/Sociedad*. Op. cit. p. 37. Esta noción de texto se mueve en dos direcciones: texto en relación con los textos de la sociedad y la historia, y texto como entidad "cerrada", capaz de generar sentidos a partir de su propia estructura.

⁵⁵ Para Riffaterre es importante distinguir entre intertextualidad (actividad propia del interpretante, que orienta la lectura de un texto, que gobierna eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal) e intertexto (conjunto de textos que podemos asociar con aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de textos que uno halla en su memoria al leer un pasaje dado". Riffaterre, Michael. En: "Semiótica intertextual: el interpretante". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y Traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, CRITERIOS, 1997. pp. 146-162.

⁵⁶ Reflexión de Bajtín según Julia Kristeva. Op. cit. p. 6.

comunicar no sólo un tema sino la vivencia sensorial de esa experiencia, y que construye sus sentidos sobre una concentración de imágenes que se repiten y despliegan insistentemente al interior de un poema y rítmicamente a través del desarrollo de este. Lo que quiero decir es que estos intelectuales optan por un género, donde deberán prescindir de la mimesis construida sobre personajes, historias y temporalidades, y de todo efecto de ficcionalización tal y cual se da en los mundos posibles creados por la narrativa. Deberán hacerlo en cambio a través de la creación de imágenes y la subjetivación permanente de los referentes convocados. La poesía es probablemente el género literario más referencial y a la vez el más subjetivo de toda la literatura, pues se estructura en torno a una entidad compleja y proteica: el sujeto, el yo. Por esto mismo en la poesía la posibilidad de acceder al significado –posibilidad cancelada para todo tipo discurso, según Derrida, idea que yo no comparto– es más oblicua e indirecta, más diferida, y por lo mismo, necesita más imprescindiblemente del referente autobiográfico y contextual.

Se intenta entonces determinar por qué y cómo ocurre esto en cada una de las propuestas poéticas seleccionadas. En todas esas configuraciones están influyendo también las variables sociales y de género, lo que predispone a cada uno a establecer de manera diversa su relación con el terruño. El estudio supone que cada una de las poéticas pone el acento en ciertos aspectos de las relaciones entre literatura y sociedad: en el caso de Neruda se pone el acento en las condiciones de producción y en los textos; en el caso de Huidobro, sin descuidar el análisis de determinados textos, pondremos el énfasis en su poética del creacionismo y en sus relaciones con la configuración de la identidad territorial; en el caso de Mistral el énfasis está puesto en la configuración del sujeto y su relación con el terruño; en Violeta el análisis es temático y contextual.

Lo fundamental de esta poética es sin duda su capacidad para configurar en el poema mismo una suerte de poética del habitar o de cosmología estética, que siguiendo a Raimundo Kupareo⁵⁷ no se plantea el mundo poético como realidad metafísica (Mallarmé) ni como fundamento del ser (Heidegger), sino como una realización particular que crea su propio

⁵⁷ “La poesía desde su esencia”. En: VV.AA. *La poesía y sus problemas en Chile*. Rev. *Aisthesis*. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 11-37.

“mundo”, que él entiende aquí como el específico sentido temporal y espacial en que siempre y necesariamente se realiza el ser. O sea, la relación del sentimiento (sujeto) y de la materia (realidad) se realiza siempre en un espacio/tiempo determinado. Entonces tomo el sentido esencial que el académico me aporta con el término “cosmología estética” y lo amplío a un mayor número de dimensiones, al recuperar el sentido social del término. En efecto, la cosmología que opera en determinadas sociedades es la representación por medio de la cual determinadas organizaciones sociales se explican y fundan un relato acerca de la disposición espacio-temporal del entorno, del origen del universo y las reglas que lo rigen y del sentido del hombre en ese universo. La cosmología le otorga a determinadas culturas un sentido mítico, lo que les permite cohesionarse en torno a un imaginario compartido que se perpetúa a través de distintos rituales. Podríamos así afirmar que toda cosmología está en el centro de la identidad territorial de los pueblos, pues a partir de ella se va construyendo la identificación con determinado terruño y las visiones de mundo asociadas a él. De ahí la utilidad de una categoría como la mencionada anteriormente, pues ella se constituye en la estructura fundamental de esta poesía con “vocación identitaria”. A las coordenadas diatópicas en literatura Bajtín las llama cronotopo, el que realiza una necesaria y permanente representación del tiempo y el espacio. Él tiene una dimensión temporal vinculada a la memoria y a la historia; y otra espacial, que cobra especial interés, pues se configura de muy diversas maneras y tiene siempre como función fundamental dar respuestas a la necesidad humana de habitar y situarse en un lugar específico. Esto porque la identidad es básicamente una identidad que busca alojarse, establecer formas de pertenecer y relacionarse con un territorio. En el caso de nuestros poetas esa relación con el territorio se da desde los más diversos rincones, locales, íntimos o globales. Pero no sólo esta necesidad evoca recuerdos y pertenencias, sino también deseos, temores y esperanzas. Por eso el país en la poesía de todos ellos no es nunca el país que es, sino aquel que se sueña y desea. No sólo se habita el espacio social y el histórico, sino también el cósmico y el de la naturaleza, el de la memoria y los proyectos. En este sentido el diálogo que establecen los poetas con la identidad nacional se puede dar de una manera rebelde o más complaciente, pero la riqueza radica en cómo miran o piensan los poetas esas naciones, la fisonomía de su espacio, natural y cultural, la consistencia de su memoria. Para Baudelaire las naciones son vastos seres colectivos, mientras que Mistral las veía como personas y soñaba, ella misma, en un país sin nombre donde morir. De esta manera puede que los poetas nos hagan habitar la nación de otras maneras, ya no sólo en sus versiones militares o sociales, sino también en las simbólicas y cósmicas. Se podría pensar también en que lo que la

poesía aporta de específico es una especie de espiritualidad poética, que se relacionan de otra manera con la realidad, por medio de la palabra.

Por otra parte, y para finalizar, la configuración más específica de esta poética es la imagen, y ella será entendida fenomenológicamente, como aquella frase o conjunto de frases capaces de impactar la conciencia a través de un sentido sensorial. Ella intensifica la polisemia de las palabras e impacta, no sólo por su sentido (semántico) ni por su forma (ritmo, estructura, sonidos), sino por un todo que impacta sensorialmente al lector, pues busca no sólo comunicar o lograr que el otro deduzca sentidos, sino que pretende que el lector reviva la experiencia visual, táctil, olfativa, conceptual, etc. La imagen no está para ser decodificada, “sino para ser imaginada”. Es a través de las imágenes que conforman el texto poético que se establece la relación específica del poema con lo representado y que podríamos caracterizar sintéticamente como una relación analógica con el mundo, de una subjetivación intensa, con recursos de reiteración, palpabilidad de los signos y un ritmo que permite desencadenar un temple a la medida del sentido y la forma. Es determinante por ejemplo en todas estas escrituras la presencia de una erótica que contamina la relación subjetiva con el terruño, que no siempre o en todos los casos es la que mantuvieron biográficamente, sino que es una contenida y condicionada por sus respectivas conciencias y “obsesiones” y que convierte por momentos en pequeños mesías apasionados a Mistral, Neruda y Huidobro. Las pasiones humanas que para Fourier muchas veces desencadenan importantes cambios en lo social⁵⁸ se hacen presente aquí, aunque la racionalidad haga creer lo contrario: para Violeta, por ejemplo, las separaciones de Gilbert son distancias infranqueables y maldice la existencia de todos los territorios habitables en “Maldigo del alto cielo”; lo mismo Neruda, en su relación erótico-material con el Sur de Chile.

He preferido usar el concepto de imagen y no el de diversas figuras literarias, figuras semánticas no sonoras (metáfora, comparación, personificación, hipérbole, oximoron, entre las más recurridas), aunque a veces haga alusión a ellas cuando ocurren. Con la “imagen” indico que es bajo su configuración que se expresa una percepción específica de la realidad y del conocimiento y que esa entidad es indivisible, no decodificable, intraducible y vale en sí

⁵⁸ Un ejemplo muy interesante lo estudia Ángel Rama en José Martí. Cf. *Literatura/Sociedad*. Op. cit.

misma, pues no está tratando de decirnos algo mediante una expresión indirecta o una comparación, sino que está invitándonos a "imaginar", llegando así a lo que debiera ser la poesía: una entidad autónoma, creadora de su propia realidad y de su cronotopo, subjetivante e imaginista. No se crea que por lo anteriormente indicado la imagen como provocación perceptiva e intelectual puede prescindir del lenguaje en uso, pero su relación con aquel (que es siempre un ideograma y no la realidad directamente) se realiza en su contacto con las otras imágenes y las series poéticas que conforman el texto, el poema. De ahí que la actualización de la o las matrices de sentido que están operando en el poema exija dos ejercicios lectores fundamentales: la lectura de conjunto (todo el poema) y la activación de competencias intertextuales: leer en el texto la presencia de otros textos, sociales o culturales.

Se hace coherente además porque por ser la unidad mínima significativa la imagen cuenta por sí misma y no por la relación de desviación que tiene con la realidad o con algún otro referente. Al interior de un poema, por ejemplo, no bastaría para su comprensión o goce, la comprobación de la presencia de una hipérbole, pues las exageraciones en general expresan muy diversas intenciones para el significado del poema y porque según va cambiando la realidad conceptos como el de "exageración" van quedando rápidamente obsoletos. Este permanente problema de la referencialidad en literatura ha sido abordado con lucidez por Grínor Rojo en un reciente artículo sobre literatura e identidad⁵⁹, en el que va a plantear los principales aspectos que ponen en tensión el problema de la "vocación identitaria de la literatura", indicando que en la encrucijada entre las dos posiciones existentes en la relación entre literatura y la realidad: la representacional ingenua (el lenguaje remite a algo que está fuera de él, se pretende que el realismo es fiel representante de la realidad y que es un medio de conocimiento) y la autorreferencial (se habla de "literatura pura", desconociendo su dimensión comunicacional, autonomismo y esteticismo); la solución es la constatación de una literatura que es autorreferente y que a la vez refiere a algo que está fuera. En este sentido la literatura no revela un mundo, pero sí propone un sentido, aunque confuso, para él (Kristeva). Además, la relación de la literatura con la realidad, la búsqueda de ser "representativo", no sólo se vincula con lo dicho sino también con las formas de representación. Lo decía Emerson

⁵⁹ Véase "La identidad y la Literatura". En: *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002, pp. 51-70.

en el prólogo a *Adán* de Huidobro, cada época nueva busca nuevas formas de expresión, y las busca a través de un poeta. Es gracias a este carácter relativo de su autonomía que la literatura nos permite iluminar las relaciones entre texto y contexto, sin caer en análisis biografistas o de tipo netamente referencial, pero considerando estas instancias al momento del análisis.

Si me es permitido entonces hablaré en este estudio de una específica configuración identitaria cultural: la nacional; que se realiza a través de una de sus agencias: la literaria, la que desde su propia especificidad (arte hecho de lenguaje) se relaciona con la identidad, representándola o a veces proponiendo nuevos sentidos para ella. A ella subyace siempre y necesariamente una particular visión de mundo y una cosmología estética (Kupareo). El macondismo garcíamarquiano o el fatalismo tolteca-azteca son a la vez que visiones de mundo contenidas en textos literarios; propuestas identitarias que reflejan una concepción que ya está en la cultura y que ahora se condensan en una imagen, para pasar a integrar nuevamente esa misma cultura u otras. Por otra parte las identidades se contienen unas a otras; se superponen; se influyen, de ahí que no siempre podamos aislar elementos que son específicamente identitarios nacionales de otros elementos que son identitarios culturales.

Me parece que una de las claves para llegar a establecer las formas que adquiere el problema de la identidad nacional en cada una de las poéticas que aquí revisamos consiste en la posibilidad de llegar a establecer “la visión sistemática del mundo construida por el poeta, equivalente en él a un sistema filosófico o conceptual”⁶⁰. Esa reconstitución de sus principales elementos y configuraciones nos entrega un contexto adecuado para re-leer sus obras en una perspectiva necesariamente más filosófica que estructural, aunque la forma tenga también bastante incidencia. Supongo entonces que tratándose de la poesía que nos ocupa, todas las poéticas o estéticas se construyen en base a un pensamiento que abarca mucho más que el estilo y las marcas textuales, pues para su lectura y hermenéutica, necesitamos hacerlos dialogar con los ideogramas vigentes en su época.

Para lograr describir e interpretar lo anterior se ha afinado y se propone una hermenéutica que interpreta estos discursos poéticos desde sus matrices generadoras de sentido, ya sea en el plano formal como en el de los contenidos, en torno al tema de la identidad nacional. A partir de esta interpretación se explica la forma en que ellos dialogaron con su época, en una fuerte

⁶⁰ Austin Warren. *A Rage for order: Essays in Criticism*. Ann arbor, 1948.

tensión de representación y configuración identitaria, que las más de las veces cuestionó las versiones oficiales de dicha identidad y se relacionó desde específicas visiones de mundo con sus configuraciones materiales y simbólicas (la geografía, los rituales, la memoria, etc). De esta manera se pretende entender la poesía no como un reflejo de lo social ni esto último como simple influencia de lo estético, sino que interesa entender cómo se configura y qué tipo de relaciones se establecen, a nivel temático, formal y contextual, entre determinados textos poéticos y los discursos sociales referidos a la identidad nacional.

El “nos concierne” de Bachelard, referido al lector, y en nuestro caso, al papel de los poetas como receptores productivos, tiene que ver aquí con la relación entre aquellas imágenes que nos reafirman (un otro complaciente con quien me identifico) y aquellos que nos son dañinas (un otro “enemigo” con quien me diferencio). Esto establece una articulación entre la autoconfiguración propuesta desde la escritura (autobiografía, autoconfiguración como hablante) y las poéticas desde las cuales se instala el poeta (manifiestos, discursos, artes poéticas, lecturas etc).

En este sentido y a partir de las imágenes presentes intentaremos reconstituir el tipo de diálogo que establecen los poemas con los ideogramas epocales en varios niveles de análisis:

1-. Disposición en los poemas a representar la identidad nacional bajo ciertas imágenes que se relacionan o proponen: versiones o ideogramas de dicha configuración (militar, indígena, mestiza, neoliberal, popular, inmigrante y racial), autoimágenes del país y del carácter nacional. Interesará mucho aquí la forma en que se resuelve la cosmología estética o poética identitaria de cada poeta. En casos específicos se analiza la textualización de determinados ideogramas, símbolos o rituales muy arraigados en el imaginario identitario.

2-. Configuración del terruño bajo diversos formatos: paisajístico, urbano y rural, lárco, cultural e ideológico. A veces el discurso es descriptivo y otras veces en otros formatos. Presencia y relación con la naturaleza y con la sociedad. En relación con esto último son fundamentales las configuraciones del campo y la ciudad como sistemas ideológicos a veces antagónicos y excluyentes (Romero). Interesará aquí establecer una suerte de poética del habitar, siempre ligada a terruños (García de la Huerta) que representan su vínculo con una patria más que con una nación.

3-. Configuración del sujeto: Junto con esto interesa muy especialmente las relaciones afectivas con las dos anteriores. Determinado esto por el temple y una actitud poética específica. Interesa determinar cómo se establece la configuración del sujeto (autobiográfico, poético) en relación con su cronotopo específico en cada poemario o poema. Todo esto vinculado a una visión de mundo, a un cuerpo, a una biografía fundamental. Pero esta concepción también se vincula a otros, pues el sujeto se configura en relación a las lealtades que establece con otros y en relación a las diferencias que lo separan de otros “otros”, distinguiendo claro está su autoconfiguración como persona y como hablante (E.Morin, U.Eco). En este sentido hablaremos permanentemente del sujeto de la enunciación, aquel portador de un determinado “yo” o de un “nosotros”, de un tiempo y un espacio y de ciertas modalidades discursivas que lo marcan como sostenedor del discurso poético. Un sujeto de la enunciación que implica un “autor en contexto”⁶¹. Las coordenadas de tiempo y espacio son fundamentales también para esta identidad del sujeto en dimensión territorial, pues son las básicas de todo sistema de representación. Los poetas van a relacionarse espacialmente (Chile, Elqui, San Carlos, etc) con diversos tiempos, algunos de los cuales no coinciden con sus temporalidades vitales. Así Neruda puede remontarse al génesis de nuestro continente o Gabriela Mistral pensar en un patria futura. Subyace a todos ellos una conciencia que podríamos denominar historio-poética y que privilegia ciertas comprensiones del mundo que pondrán más énfasis en lo universal, en lo comunitario cerrado o natural o en lo cosmológico, pero siempre desde un yo en proceso de configuración.

4-. Crisis de representación: bajo qué formatos lo hicieron y qué sentido tenía hacerlo a través de la poesía y también en determinada prosa.

5-. Irrupción de sus productores o productos en calidad de íconos o “constructos simbólicos” de esa identidad. Esto se verifica en la recepción, en el uso y abuso de sus imágenes como emblemas de la identidad nacional, vaciándolos muchas veces de sus sentidos originales. El uso que se hace de ellos se realiza desde el nacionalismo, recurriendo a ellos como símbolos

⁶¹ Bernardo Subercaseaux lo define como un “yo-ficcional” que conlleva, entonces, una dimensión de elaboración estética y de estrategia compositiva, pero también de ideologema y de visión valórica del mundo”. Véase: “La constitución de sujeto: de lo singular a lo colectivo”. En *Identidades y sujetos*. Op. cit. pp. 129-145.

de cierta identidad nacional, lo que ocurre sobre todo con Mistral y Neruda. Las conmemoraciones en torno a sus muertes o el centenario de sus nacimientos mucho han dicho acerca de la manera en que el Estado los ha utilizado o los sigue utilizando como emblemas de la nacionalidad, sin necesariamente ahondar en el legado de sus obras y patrimonios. Los “discursos gritones” del nacionalismo los siguen transformando en monumentos, y luego de sus desapariciones físicas, ellos no han podido elegir ni contrarrestar el uso que se les ha dado. En este sentido las Fundaciones han actuado como meras administradoras de la preservación del legado y como defensoras de los derechos de autor, sin proponer iniciativas de impacto en la sociedad o en la educación. De este aspecto, de fundamental importancia, sólo se enuncian algunas de sus realizaciones.

6-. Un último aspecto tratado solamente por Mistral en forma explícita, es aquel relativo al vínculo entre una suerte de “chilenidad” por parte de los poetas que les permite ser quienes son y que explica una idea ya algo difundida de “Chile como país de poetas”. A propósito de sus reflexiones se intenta entonces dar sentido a algunas de las siguientes premisas:

- Habría según Mistral un determinado tipo de discursividad, poética, propia no de los chilenos, sino del artista chileno, que ha encontrado en el lenguaje poético la mejor manera de expresar el país, el amor y otros motivos recurrentes.
- La existencia de poetas criollistas, ecologistas, lárnicos, materialistas, panteístas, populares, desde inicios del siglo XX, hablaría de un vínculo, desde muy distintos tonos y actitudes con la identidad territorial (la “patriecita” como la llamaba con tierna ironía Mistral).
- Los poetas estarían proponiendo la necesidad de que el capital estético, forme parte de la cultura nacional chilena, no tanto desde la producción como desde una recepción madura, exigente y cultivada. Esto en oposición a un trato por parte de las políticas públicas hacia los artistas, al menos en el siglo XX, caracterizada por su doble estándar: por una parte se los ensalza y por otra parte se los denigra. Aspecto que en la actualidad chilena no se verifica tan crudamente. El ejemplo más claro de los aquí estudiados fue el escaso apoyo institucional otorgado al proyecto cultural de Violeta Parra v/s el contundente aporte que realizó a la cultura nacional, aspecto sobre el que volveremos en el capítulo correspondiente.

**SEGUNDA PARTE. POESIA CHILENA Y
POÉTICAS IDENTITARIAS**

INTRODUCCIÓN. Literatura chilena e identidad nacional. Diacronía mínima

Las miradas, reflexiones o tematizaciones de la identidad chilena en su literatura han sido de varios tipos y se han manifestado especialmente en el ensayo, la novela y la poesía. Fueron muy abundantes en el siglo XIX y menos programáticas y bajo la forma de proyectos más individuales en el siglo XX.

En la poesía del siglo XIX se valoró un pasado heroico o guerrero y se configuró una identidad americanista e independentista. A su vez, ese pasado ya había sido incubado, aunque desde conciencias letradas todavía aisladas, en la colonia, delineándose allí una especie de discurso *protonacional*,⁶² que recogía los distintos sentidos de los *lazos protonacionales* (Hobsbawm), siendo *La Araucana* de Alonso de Ercilla el paradigma en poesía para Chile. De hecho, a Ercilla lo nombra Neruda como el poeta que fue “nuestro primer novelista criollo”. Para el sociólogo Hernán Godoy en la literatura, en general, la formación de la imagen colectiva se inicia en los orígenes coloniales y puede ser rastreada en los cronistas, en el replanteamiento de los escritores y políticos de la Independencia, en la reiteración en los períodos de crisis y en su reaparición en los nacionalismos del siglo XX. Se equivoca sí el estudioso al indicar que en el siglo XX el fenómeno en el plano de la poesía se puede explicar a través de la imagen de la “dulce patria cantada por los poetas”⁶³, pues su mirada se restringe a la reseña de una extensa lista de los poetas que tematizaron la “patria”, no discriminando la mediación estética que cada uno de esos poetas está realizando ni explicándonos por qué o en

⁶² Configuración que Mabel Moraña vincula a la formación de una conciencia criolla en el período de “estabilización virreinal” (s. XVI y XVII), la que pugna por “registrar, interpretar y representar simbólicamente la materialidad de la Colonia”. En: *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

⁶³ Godoy, Hernán. Op. cit. En capítulo “La búsqueda de la propia identidad en cuatro expresiones intelectuales”. pp. 352-357.

qué consiste esa “dulce patria” para cada uno de ellos. Veremos que en muchos casos los poetas a través de sus escrituras criticaron la configuración oficial de la identidad nacional y en su lugar propusieron la imagen de una patria más bien “amarga”. Esto porque a diferencia de sus pares del siglo XIX, vinculados todos a los grupos de poder y de gobierno, estos poetas ocuparon generalmente en situaciones más marginales, o al menos no fueron portavoces ni funcionarios del Estado. Incluso Mistral, al respecto de la cual se demostrará cómo, incluso siendo cónsul chilena en diversos países, no siempre respondió al mandato del Estado-nación ni en caso alguno lo hizo en su poesía.

Durante el siglo XIX lo que hubo fue una muy particular imbricación entre los sistemas culturales y la construcción del Estado-nación, una relación que hizo de la literatura la expresión de una búsqueda del progreso de la sociedad a través de textos de edificación moral y social. Así, desde la elite ilustrada chilena se fue construyendo un discurso identitario marcado como diría Ángel Rama⁶⁴ por un afán de independencia, originalidad y autonomía. Estos impulsos modeladores buscaron diferenciarse de España y desearon encontrar la expresión de lo propio (Bello), aunque eso propio estaba todavía muy lejos todavía de configurarse tal y como sucedió en el siglo XX. La identidad aparecía en ese momento emitida, en su versión “oficial”, desde el discurso público y hegemónico, a la par del producido por el Estado, siempre desde los intereses de las oligarquías. La poesía del siglo XIX permaneció inseparable de las preocupaciones de los líderes nacionales y en torno a ese circuito se configuró el contenido y la expresión de los sistemas literarios vigentes y emergentes. El periodo está marcado por el sistema romántico y el modernista. El primero, estuvo representado por la generación de 1842, especialmente Lastarria y Bilbao, para quienes la labor del hombre de letras debía estar en función de la autoconfiguración de la nacionalidad, en torno a intereses territoriales, políticos y sociales, siendo permanente en ellos la necesidad de ir perfilando y produciendo una literatura nacional. El arte para ellos fue la “continuidad de la vida individual y social” (Nómez) lo que llevó a sus integrantes a luchar en contra de cualquier forma de dictadura y a favor de la conformación de lo nacional y lo latinoamericano, preocupaciones que aparecieron permanentemente en sus escrituras. El otro sistema fue el modernista, representado por la figura de Rubén Darío y su estadía en Chile entre 1886 y

⁶⁴ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1987.

1889, año este de la publicación de *Azul*. Si bien Darío no influyó significativa e inmediatamente sobre el ambiente chileno, sí percibió el inicio de una nueva sensibilidad, especialmente urbana y de un sistema que definitivamente volvió al artista un “profesional”, pero que paradójicamente lo comenzaría a “desterrar” (Paz) del sistema social. El artista modernista fue el primero que logró cierta autonomía y avances en relación al desarrollo artístico del continente. También fue importante aquí la emergencia de otro sistema, el del mundonovismo, vuelto hacia los espacios interiores, locales y en tono menor. Se cumplía así con Darío lo que Grínor Rojo en su artículo “Identidad y Literatura” llama esa “vocación identitaria de la poesía”. Representar lo autóctono, construir o reflejar lo nacional, eran entonces parte de un “afán identitario” que “insiste en la reivindicación de lo propio o lo autóctono, que destaca la independencia y la búsqueda de un destino autónomo”⁶⁵, pero eso “propio” y “autéctono”, tanto nacional como continental, irá variando histórica y conceptualmente.

Fueron las guerras del fin de siglo⁶⁶ las que marcaron más fuertemente un espíritu nacionalista, estimulado por las clases dirigentes. A principios del siglo XX son importantes sobre todo los ensayistas. Destaca entre ellos Nicolás Palacios, que influido por el positivismo y el darwinismo escribe *La Raza Chilena* y reivindica al roto como aquel en el que confluye la pureza del mestizaje: “sangre de godo y araucana”. Otros ensayistas son Encina, Pinochet y Venegas. En todos ellos se desarrolla una sensibilidad de enaltecimiento cívico y político. Esto lo rescata la Lira Popular de la época y muy profusamente la novela costumbrista o criollista.

Si bien el modernismo no fue ajeno a esta vocación identitaria de la poesía, ella se complejizó con el mundonovismo⁶⁷, pero el sistema que la hizo transitar hacia un momento absolutamente

⁶⁵ Dice Eduardo Devés en “El pensamiento latinoamericano entre los años 1915 y 1930 (lo social como reivindicación de la identidad)”. En *Cuadernos Americanos. Nueva Época*. Unam, N° 55, vol.1, Enero-Febrero, s/año. Pensamiento que se verifica en Chile de dos maneras: como nacionalismo o como necesidad de autonomía política

⁶⁶ Guerra del Pacífico, Guerra Civil de 1891 y la llamada eufemísticamente “Pacificación de la Araucanía”.

⁶⁷ Me parece que un texto representativo de esta preocupación es “La suave patria” de Ramón López Velarde, de 1919, donde ya la “patria” aparece en un “tono menor” y se atreve el

distinto fueron las vanguardias con Huidobro a la cabeza, profundizándose los cambios durante los años veinte, estimulados por la crisis oligárquica, la emergencia de los populismos nacionalistas, por el espíritu cosmopolita, por la emergencia de la cuestión social y por las vanguardias europeas. Para los años cuarenta el afán identitario se canalizaba fundamentalmente a través de dos sistemas o generaciones literarias: el criollismo, en su tendencia regionalista; y la generación del 38, en cuyo interior convivían, según Grínor Rojo, sensibilidades estéticas muy diversas: vanguardia, realismo crítico, socialismo-nacionalismo⁶⁸. Ya en 1935 Neruda se declaraba a favor de una poesía afectada por el mundo de las cosas exteriores y de un materialismo que transitaba contundentemente de lo metafísico a lo histórico⁶⁹. En sus prólogos a *Caballo Verde para la Poesía*⁷⁰ el poeta se inclinaba por una poesía sin pureza, impactada por la degradación de las cosas en manos del tiempo y por la acción del hombre en ellas. En los años veinte y treinta el grueso del público todavía seguía una poesía tradicional, pero La *Antología de la poesía chilena nueva* del año 35 insistió en separarse de esa subjetividad con resabios románticos y modernistas y junto a su rechazo, postuló en sus prólogos que el tema central de la poesía debía volver a ser la objetividad social, incluidos los individuos en cuanto portadores de rasgos sociales. En esas décadas está también vigente La Mandrágora, los imaginistas del Grupo de los Diez y otras manifestaciones estéticas. Para Pedro Henríquez Ureña durante esta etapa se escindió en forma definitiva el

hablante a nombrarla como “ojerosa y pintada”. Según Carlos Monsiváis hay en López Velarde no sólo “presunción nacionalista”, sino también “mirada compasiva hacia esa suma de costumbres y vivencias que es la patria”: En: *Obra poética de Ramón López Velarde* (edición crítica de José Luis Martínez). Chile: Editorial Universitaria, 1998. Véase también Benjamín Carrión, “La patria en tono menor”, op.cit, pp. 608-615.

⁶⁸ Rojo, Grínor. “Para empezar a conversar sobre la generación de escritores chilenos de 1938”. En prensa.

⁶⁹ El delicado tránsito de un materialismo a los primeros atisbos del segundo son estudiados por Alain Sicard en *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.

⁷⁰ En los cuatro números editados de *Caballo Verde para la Poesía* Neruda opta por una poética que enfrenta la relación pasionaria y sangrienta del hombre con su entorno. De estos manifiestos es sin duda “Sobre una poesía sin pureza” la que mejor expresa dichos deseos.

hombre de letras y su función como director de la vida pública. Sin embargo, poetas como Neruda, Mistral o Huidobro superarán esta aparente contradicción, pues junto con centrarse en fines estéticos persiguen permanentemente fines con perspectiva social. En la década del cuarenta lo nacional geográfico, como una condicionante de las identidades colectivas sigue operando con fuerza en la poesía y con renovados bríos en el ensayo, de ahí la aparición de *Chile o una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux y de *Chile y los chilenos* de Alberto Cabero.

Los “Poetas de la claridad” en el Congreso de Escritores en la Universidad de Concepción del año 1958, organizado por Gonzalo Rojas e inaugurado por Violeta Parra, insistieron en una poesía desacralizada y al alcance de todo el mundo. De hecho, ya en el año 1938 Nicanor Parra había manifestado su disconformidad con Neruda, Mistral y de Rokha, pues algo importante faltaba en ellos, según Parra: el contacto con la tierra y las personas reales. Para Nicanor Parra estaban también lejos de este anhelo los surrealistas de La Mandrágora. En medio de este aparente vacío irrumpieron los hermanos Parra: Violeta Parra, a medio camino entre la poesía y el canto, entre la tradición y la crisis de la modernidad de los años sesenta, para hacer ingresar a la canción chilena nuevas posibilidades y el rescate de la tradición del canto popular chileno; Nicanor Parra con sus “antipoemas”. Con estas nuevas inquietudes la poesía cambió de temas y de estilo, se amplificó el público lector y se anunció el gran respiro que significó la irrupción de la antipoesía. Para Cedomil Goic con la generación del cincuenta se inauguró en la poesía chilena el tono de total desacralización y la realización de un hablante marcado por el relativismo, la ironía y el escepticismo.

Al contrario de lo anterior, la episteme que comenzó a operar a partir de los años setenta se opone a la modernidad más tradicional y con el tiempo da paso a un sistema que soslaya problemas importantes de nuestro fin de siglo: la pobreza, las migraciones, las autonomías indígenas, lo nacional en el sentido humanista y como lugar de vínculo entre lo personal y el orden mundial. En este escenario, donde la “constelación que opera es la económica”, la del mercado (Subercaseaux), las identidades comienzan a fragmentarse y a perder progresivamente sus localizaciones fijas y delimitables. La globalización, que es constante en todo el siglo XX, se desata con más velocidad y agresividad a partir de los setenta, provocando que todo se tenga que replantear en nuevos términos, especialmente la relación entre lo “local” y lo “global”. En el campo literario hay una gran irrupción de lo social y lo político en

términos más bien coyunturales. Pero el contrapeso más gravitante lo ejercen Parra y luego Lihn. El primero se distancia absolutamente del proyecto nacional, pues cuestiona, desde un horizonte postmoderno la posibilidad de su existencia: “Creemos ser país/ y la verdad es que somos apenas paisaje” (1962). En la antipoesía propiamente tal hay altos grados de escepticismo y parodia de los metarrelatos nacionalistas, pero en esa derogación de los sistemas poéticos y cognitivos que ella realiza – en que cuestiona incluso los límites geopolíticos de Chile (Cf. *Obra Gruesa* de 1969) – persisten rasgos de esa última modernidad y de este último nacionalismo chileno que hay que sopesar y que aquilatan la imagen postmoderna de la nación como un lugar absolutamente desterritorializado, de dialéctica negativa, fragmentario y “sin” historia. Pues lo que está haciendo el antipoeta – que es poeta, no olvidarlo – es habitar con aparente resignación un momento en que las identidades nacionales se relativizan, transforman sus escenarios, petrifican su configuración en objetos-fetiché (banderas, rostros deportivos, la “roja”) o en posturas “nacionalistas xenofóbicas”, pero no desaparecen. Nicanor enfrenta esto intentando esquivar la desazón con ironía y con una espiritualidad que supere los violentos desequilibrios de la realidad exterior, de ahí su taoísmo, aunque se sepa un perdedor. El gesto por tanto no siempre es de clausura, sino que se vuelve por momentos esperanzador y propositivo: “Necesitamos recuperar la identidad, necesitamos volver a la época en que no sufríamos... sólo a través de la música de las palabras es posible recuperar lo perdido. Creo firmemente que la identidad perdida se recupera a través del arte”⁷¹.

A partir de 1990 se continúa con la modernización económica acelerada. La preocupación por la identidad disminuye y la poesía se retrotrae a problemas cotidianos en tono minimalista. Se plantea aquí una tenue crítica a la ética individualista del consumo y a la fe ciega y sin contrapeso en el modelo neoliberal, aunque a veces la poesía no pueda evitar ser una más de sus víctimas. Se vuelven determinantes en estas configuraciones las migraciones y los autonomismos indígenas (multiculturalismo), el turismo (país como paisaje) y el mercado (país como marca). Paradojalmente, sin embargo, o como una reacción compensatoria, comienzan a aparecer una gran cantidad de estudios sobre identidad, carácter y perfil identitario chileno, especialmente desde la psicología social y desde la sociología, a las que suman los estudios bajo la perspectiva de la “nueva historia”. En poesía se amplía el registro

⁷¹ Carrasco, Iván. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Nacional Andrés Bello, 1999, pp. 45-46, donde el autor cita al poeta.

de sus voces, conviviendo poetas líricos con populares, indígenas, existencialistas, metafísicos, líricos, urbanos, etc; influenciados en su mayoría por los poetas inaugurales y por los de la generación del cincuenta, especialmente por Enrique Lihn.

CAPÍTULO I. GABRIELA MISTRAL. Destierro, poética identitaria y nacionalismos “populistas”

Presentación

Este estudio privilegia la revisión de la relación aparentemente ambigua que mantuvo Mistral con la nación, pero cuya poética incorporó como una de sus preocupaciones fundamentales el problema del nacionalismo (cómo pensar la nación) y de la identidad nacional (cómo se vincula la nación con sus “habitantes” y cómo ella configura su identidad territorial). Lo que Mistral “esgrimió” en su poesía y en su prosa, es un tipo de nacionalismo de naturaleza muy diversa al europeo, y que tuvo que ver especialmente con el establecimiento de:

- Una conciencia cosmológica, plenamente influida por su teosofía, su cristianismo, su franciscanismo y por las cosmovisiones indígenas latinoamericanas, marcadas por la espiritualidad, el mestizaje y el terrenalismo.
- Un privilegiar el campo como un espacio donde se lleva a cabo su poética del habitar (Bachelard) en el “espacio feliz”, con plena conciencia de la disputa ideológica que este espacio mantiene con la urbe en nuestra modernidad (Romero).
- Una defensa incansable de las condiciones de vida del campesinado chileno (incluido el indígena), estimulada por su “cristianismo con sentido social” y por su preocupación agrarista.
- Una conciencia humanista y nacionalista negadora del patriotismo militar, pero defensora a su vez de la nación solidaria, heterogénea, soberana y justa.
- Una conciencia de los muchos Chiles que es Chile, tanto en su “largura” geográfica, como en sus diferencias sociales.
- Una poética identitaria nacional (que es también continental) que explica el estrecho vínculo que hay entre el apego al terruño y la calidad de “poeta”, destacando como fundamental el aporte del campesino y del indígena a través del folklore.

- Una visión a veces esencialista, pero muy contundente acerca de la existencia de un específico carácter chileno, cuyas características principales las hace depender del sector social del cual se esté hablando y que tiene como expresión más negativa el defecto de la envidia.

Todas estas intenciones o afanes de representación se realizan en su escritura desde una poética que es fundamentalmente: religiosa, vivencial, por momentos conceptual y con una marcada oralidad residual –tal y cual la estudia Ana María Cuneo, aunque con alcances mayores que los por ella planteados. Desde esa concepción poética, más ritual que moderna, más religiosa que laica, se enfrenta con determinación a los metarrelatos epocales proponiendo ideas de progreso social frente a un nacionalismo a ratos de la plutocracia y a ratos de la clase media, que no siempre cumplía con sus expectativas. En este sentido, Mistral ocupa con “honor” el lugar que Octavio Paz le asigna a los poetas modernos en medio del orden burgués, el del “desterrado” y el del “disidente”, pero que en ella no sólo se queda en el gesto irreverente, sino que profundiza una y otra vez sobre los alcances de ese lugar en sentido humanista. Así la posición de Mistral es más política que ideológica, pues está planteando su pensamiento en base a medidas urgentes de realización de una sociedad justa: mejor educación, reforma agraria, reivindicaciones indígenas, etc. Incluso en su obra póstuma, el *Poema de Chile*, subyace esta mezcla entre la idealización de un lugar pre-moderno y fantasmagórico donde habitar, que es el huerto del Valle de Elqui; junto a la idea de un país que se desea justo y próspero, bajo el ideal moderno del progreso y la expresión política del populismo –que ella propone reemplazar por “popularismo” y sobre el que nos detendremos en el apartado correspondiente. La tierra la habita, la cubre con sus ecos, pero no siempre ella pertenece a esa tierra y menos aún, en un plano más social, la tierra le pertenece a los campesinos. Todas estas versiones de la pertenencia se mezclan en su obra a partir de *Tala* (1938) y en adelante, pero logra su mejor y más rica textualización en el libro póstumo *Poema de Chile*. Mientras en “Hallazgo” la hablante retorna, por efecto del sueño y de la muerte, al terruño pequeño y anhelado; en “Reparto de tierra” el sujeto se colectiviza y se conduele de no tener propiedad de la tierra, enfrentándose en un tono reivindicativo a las faltas de los “promete-mundos” y de los “Mañana-lo-haremos”:

“...pero ya los pies tocaron
bajíos, cuestas, senderos,
gracia tímida de hierbas

y unos céspedes tan tiernos
que no quisiera doblarlos
ni rematar este sueño
de ir sin forma caminando
la dulce parcela, el reino
que me tuvo sesenta años
y me habita como un eco”
 (“Hallazgo”⁷²)

Y en “Campesinos”, refiriéndose al suelo, se queja la hablante:

“De tenerlo, no vagasen
como el vilano en el viento,
y de habérmelo tenido
yo no vagase como ellos
(...)
porque mis padres no hubieron
la tierra de sus abuelos...”
 (“Campesinos”)

Este capítulo considera la prosa y la poesía de Mistral, aunque se entienda que ambos tipos de discursos pertenecen a distintas formas de “fictividad” (Guzmán). Ambos tipos de escritos, desde sus especificidades y diferencias, van configurando una idea de identidad nacional bastante contundente, coherente y complementaria. Él consta de tres partes. En la primera se delinearán las principales coordenadas sobre las que realizaremos los análisis posteriores, se fijan los aportes de la crítica a los temas generales que nos ocupan y delimitamos la poética o concepción mistraliana bajo la cual se concibe todo su quehacer. Vinculado a esto establecemos su poética identitaria nacional, uno de los ejes de sus preocupaciones, pero también profundizamos acerca de su hipótesis sobre las relaciones entre poesía chilena e

⁷² *Poemas de Chile*. Barcelona: Pomaire, 1967. *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 1985. p. 15. Véase nota al pie en el capítulo 4.b. En adelante, cuando el texto sea de este libro indicaré solamente el nombre del poema.

identidad nacional. Finalmente delimitamos las distintas funciones y formas que tendría su prosa y su poesía en relación con el tema.

La segunda parte, dedicada a la prosa, estudia las distintas formas bajo las cuales entendió o dialogó con el nacionalismo y el patriotismo y sus concepciones del “carácter chileno”. En todos los casos se delinea una suerte de política de “exclusiones e inclusiones”, según la percepción y evaluación que la misma Mistral realiza.

En la tercera parte, el análisis se concentra en *Poema de Chile* aunque permanentemente se establezcan relaciones con otros textos poéticos y con su prosa. Para iniciar esta parte se ha hecho referencia al tipo de nacionalismo que se presenta en *Tala*. Del *Poema de Chile* entregamos sus principales antecedentes y características (*intentio, dispositio* estructura, acciones), para luego pasar a la revisión en él de tres temas fundamentales: los sin tierra (campesinos e indígenas), configuración del sujeto (relación con otros sujetos) , para finalmente describir y explicar la forma en que se establece la poética del habitar, en relación con la naturaleza y los entornos culturales. Este habitar está plenamente ligado a una particular visión del mundo que en Mistral se verifica como un mestizaje no sólo racial, cultural, comunicacional (escrito y oral), sino también y muy especialmente religioso. Y que se expresa en una configuración del espacio territorial que mezcla las aldeas y los campos, lo micro y lo microcósmico, la flora y la fauna, lo subjetivo y lo objetivo, lo ficticio y lo real, el presente y la infancia.

Iremos entonces viendo cómo se realiza cada uno de los temas que nos interesa tanto en su prosa como en su poesía, pues a ambas subyace la misma experiencia vital y el mismo sistema filosófico. Sin embargo la opción por una u otra forma de representación también tiene un sentido diverso, distinción en la que nos detendremos a su debido momento.

Antes de comenzar, algunos gestos iniciales

Leo en el anecdotario del último viaje real que realiza Gabriela Mistral a Chile, en septiembre de 1954, y que redacta con mucha discreción y cuidado la guatemalteca Magdalena Spínola, pasajes que dan cuenta de dos actitudes en relación con esa “visita” oficial: de una parte, la de un país representado por sus organismos políticos y culturales, que quiere homenajear a Gabriela Mistral en su calidad de mujer chilena ejemplar y del otro lado, la de una Gabriela Mistral que no calza absolutamente con el tono que van adquiriendo aquellos festejos y que en

algún momento parecen distanciarla aún más de Chile, pues el exceso no le permite cumplir su principal cometido: recorrer las aldeas y provincias de su país, “como un fantasma llevado de la mano por un niño”⁷³. En las numerosas ceremonias que se realizan en su honor Mistral inicia sus discursos leyendo algo previamente escrito para la ocasión, para muy pronto interrumpir esa formalidad confundiendo sus papeles, pidiendo excusas por el error e improvisando sobre la marcha algunas palabras, que son en general duras críticas al país y a sus representantes. Ese gesto no es sólo de coloquialidad por parte de Mistral, como parece justificarla Spínola, sino que es una actitud de distancia crítica con respecto al exceso de formalidad grandilocuente y a los discursos “artificiosos” de la identidad nacional que la petrifican como monumento, encubriéndola más que reconociéndola. Los siguientes gestos tienen lugar en el agasajo multitudinario que le ofrece la Federación Chilena de Instituciones Femeninas, en donde los discursos exaltan su “alma excepcional”, sin definir claramente en qué consiste aquello o en qué sentido eso le sirve al país. “Usted misma –le dice la presidenta de la Federación– ha adquirido la calidad de madre, y así se ha multiplicado el número de sus hijos. Y es por eso que Chile la recibe hoy con tan fervorosa ternura”⁷⁴. Luego de estas palabras, irrumpe una Gabriela muy lúcida y concreta, pidiéndoles que se lean dos poemas de *Lagar* (“La desasida” y “La abandonada”), libro que para entonces aún no se había publicado y que sólo se publicará en Chile el mismo año de esta visita. Ya los títulos parecen anunciar a una mujer disconforme y que no entra fácilmente en el status que se le quiere asignar. Dice en “La desasida”:

(...)

“Y yo decía como ebria:

⁷³ Tal como lo declara a unos periodistas en una cena de despedida en Nueva York, días antes de embarcarse hacia Chile: “-Sin embargo, trataré de estar en mi patria el mayor tiempo posible... Quiero ir a la Patagonia; quiero volver a ver la aurora austral; y quiero visitar sobre todo, Montegrande. ..Yo nací en Vicuña. Era un pueblo pequeño. Quiero contemplar el Valle de Elqui”. Y luego: “Iré caminando por la tierra de Chile como un fantasma llevado de la mano por un niño”. En: Spínola, Magdalena. *Gabriela Mistral. Huésped (sic) de honor de su patria*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1968. p. 32.

⁷⁴ Spínola, Magdalena. Op. cit. p. 173.

¡Patria mía, Patria, la Patria!

(...)

Pude no volver y he vuelto.

De nuevo hay muro a mi espalda,

y he de oír y responder

y, voceando pregones,

ser otra vez buhonera.

(...)

Pero me iré cualquier día

sin llantos y sin abrazos,

barca que parte de noche

sin que la sigan las otras,

la ojeen los faros rojos

ni se la oigan sus costas...”

(“La desasida”)⁷⁵

Habría que decir que la hablante coincide con la Mistral que está siendo homenajeada, en el sentido que es la propia Mistral, la de carne y hueso, la que ha elegido que se lean estos poemas en la ocasión para “hablar” en representación de ella misma. La hablante del poema dice “ebriamente” la patria, pero no sabe cómo nombrarla: al principio le pertenece, luego es un lugar sin artículo o adjetivo que la determine en algún sentido y luego es esa patria definida y definitiva que sirve de cierre nostálgico a una estrofa que venía describiendo su no pertenencia a los lugares. La primera estrofa aquí transcrita configura un sujeto que pudiendo elegir otro camino, ha decidido volver, a un lugar donde, contra la pared, tendrá que responder preguntas y transformarse, a partir del voceo público, en “vendedora de baratijas”. La segunda estrofa transcrita, con la cual concluye el poema, así tal cual, con puntos suspensivos, anuncia una muerte que tendrá lugar en medio de la ataraxia (“sin llantos y sin abrazos”), la no pertenencia y la indiferencia total, experimentados como “eternidad temporal sin remedio ni

⁷⁵ En: *Lagar II*. Eds. Pedro Pablo Zegers y Ana María Cuneo. Santiago de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Biblioteca Nacional, 1991.

solución”⁷⁶. Es muy interesante llegar a establecer no sólo el sentido inmanente que adquiere el poema, sino leerlo en su situación real de comunicación que en este caso particular no es la más apropiada para la decodificación del mensaje, más todavía, el mensaje propuesto apuesta a su no-decodificación. Pero entonces, ¿Por qué elige dar a conocer justamente este poema en un encuentro que se supone fraterno y de gratitud? ¿Por qué optar por la forma oblicua de denuncia, interfiriendo en parte la comunicación y violentando la codificación más llana y simple, propia de estos eventos masivos? ¿Por qué esta queja en medio del festejo? El discurso dice sin decir, no quiere decir del todo, pero es el momento para hacer públicos sus dolores y resentimientos. Está anunciando, además, sin que nadie se dé cuenta, el discurso referencial que tendrá lugar enseguida: al final del acto Mistral improvisa algunas palabras acerca del papel de las mujeres e insiste que ella misma aún no cumple su misión, rememorando el llamado que se le hiciera desde México 32 años antes, en el preciso momento en que en Chile era víctima de la desafortunada medida por la cual se le solicitaba abandonar la dirección del Liceo de Niñas N° 6: “Aquello me dolió profundamente, y me sentí inmensamente sola”⁷⁷. Por lo que el “llamado de México”, según ella declara a sus interlocutoras, le llegó en la mejor ocasión. La asamblea de mujeres que escucha su discurso estalla en una completa y cerrada ovación, sólo por ser ella quien es y no por el contenido mismo de lo comunicado. El público, era lo esperable, es lo que ella esperaba, no reacciona ante las graves acusaciones que está realizando Mistral y que las dispara al corazón de las instituciones nacionales. La indiferencia y la pusilanimidad serán aspectos del carácter nacional que Mistral combatirá persistentemente, sin obtener en general resultados positivos.

Este gesto, uno más entre muchos de naturaleza similar, dan cuenta de una relación algo errática entre la poeta y el país. Pero esa ambigüedad no es tan grave como parece serlo, o lo es pero no en el terreno que tiene que ver con la propia configuración de la poeta. Si uno analiza detenidamente la forma en que ella elabora y realiza esa relación en su obra y en su

⁷⁶ Von Dem Busshe, Gastón. “Visión de una poesía”. En: *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, segundo trimestre, año CXV, N° 106, 1957, p. 188. El crítico propone que toda la poética mistraliana se resuelve de esta manera.

⁷⁷ Spínola, Magdalena. Op. cit. p. 177.

vida, la manera en que la conceptualiza en su prosa y la “metaforiza” en su poesía, la imagen es bastante coherente. Amó o no amó a Chile, o qué Chile amó, se preguntan con lucidez Alone, Scarpa, Jaime Concha y Grínor Rojo y responden con bastante acierto: no amó a Chile así en general, el Chile que ella amó es uno íntimo y local, natural, campesino e indígena. Ese Chile, la relación que ella mantiene con su configuración y su poética identitaria nacional es lo que trataremos de reconstruir en el presente capítulo.

La incoherencia o desajustes en la relación provienen entonces de otro lugar, desde el polo de la recepción y muy especialmente desde el uso público que se hizo y se hace de ella como un emblema nacional. La configuración de la identidad nacional chilena en Mistral depende en gran medida de este uso que se hace de su persona y que Patricio Marchant explicó de manera tan descarnada, pero certera: “Pasividad ante la madre sin falta, la Madre buena, la Madre por excelencia que expresa la pasividad fundamental que domina el carácter chileno”⁷⁸. ¿Y qué sentido tiene esa madre? Prosigue Marchant: “...posibilidad que se abre, que el deseo abre, si el lugar del ‘verdadero hijo’ aparece como vacío, de postularse como el ‘verdadero hijo’ de la Mistral, resurgimiento – relación de transferencia—del deseo infantil de ser el ‘verdadero hijo’, el hijo ‘único’, el hijo más amado de la ‘verdadera madre’”⁷⁹ y agrega, en su libro y ahora citando a Imre Hermann: “ ‘madre’ es todo aquello a lo que el hijo – siempre hijo, el hombre—‘se agarra’”⁸⁰. El erigirla como la gran madre entonces no quiere decir que ella lo sea, o que lo sea en los términos que el receptor (chileno) se lo está pidiendo: una gran madre de la patria que se instala al lado de la Virgen María y del Padre de la patria. No, ella será entre otras muchas cosas una “mama” y a su manera, alejándose mucho del uso social que se ha hecho del asunto en los “discursos gritones” del nacionalismo. Sin ir más lejos en pleno año 2004 un abogado decía que la esencia de la mujer chilena era “su esposidad, su maternidad y

⁷⁸ Marchant, Patricio. “Desolación”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Fariña, Soledad y Raquel Olea, eds. Santiago de Chile: Isis Internacional / Casa de la Mujer La Morada, 1997, p. 67.

⁷⁹ Ibid. p. 67.

⁸⁰ Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile: Sociedad Editora Lead Ltda., 1984, p. 11, nota al pie.

su intimidad”, esto último en el sentido de “recato, pudor e intimidad”⁸¹, por lo que se podrá imaginar la carga semántica que poseían dichos conceptos cincuenta años antes y la necesidad que se tenía de encontrar a alguien que los encarnara.

En otro momento, ya célebre y registrado con el justo ingrediente de “novelería” en el libro monográfico de Teitelboim –tono que dicho sea de paso, molestaba bastante a Mistral –, la poeta irrumpe con un discurso reivindicacionista campesino en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, mientras recibe el Doctor Honoris Causa otorgado por la Casa de Bello. En esa ocasión también “olvidó” sus papeles e hizo un largo recorrido por un país donde todavía se debía mucho al campesino y a la maestra rural. Armando Uribe realiza un testimonio aún más radical de ese momento, recordando las palabras textuales de Mistral: “Yo estoy agradecida, yo represento a todos lo que están agradecidos de que se haya finalmente implantado en Chile la reforma agraria, de que finalmente la tierra sea para quien la trabaje, de que de una vez por todas en Chile el pueblo anónimo pueda tener una tierra de la cual sacar palabras”⁸², en circunstancias que dicha Reforma no se había implementado nunca en el país. Nadie acusa recibo. La maledicencia cunde una vez que Mistral termina su “gira” por Chile y encamina sus pasos de vuelta a Nueva York. Se dice en Chile que la única explicación posible para tal cantidad de equívocos son sus trastornos mentales. Imposible que así sea, pues en una de las últimas declaraciones a la prensa que ella realiza antes de abandonar Chile, se queja: “Se han olvidado de mi Valle de Elqui...Espero que los gobernantes se acuerden de que aquí

⁸¹ Según el relato de la académica y antropóloga Eva Muzzopappa, quien asistió al Seminario “Cultura, identidad nacional y modernidad”, organizado por el Centro de Estudios e Investigaciones Militares del Ejército chileno, el día 14 de septiembre de 2004 en el Museo Histórico Militar. Los expositores fueron entonces Jorge Larraín, Pedro Morandé y el abogado ya citado, Gonzalo Rojas, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El Seminario fue presidido por el Comandante en Jefe del Ejército, Emilio Cheyre y la entonces Ministro de Defensa, Michelle Bachellet.

⁸² Citado por Volodia Teitelboim en *Gabriela Mistral Pública y Secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel Latinoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1996. p. 289. Tomado a su vez de *Revista Araucaria de Chile*. Santiago de Chile: 1985, N° 32, pp. 115-116.

hay gentes que desean mayor bienestar y alegría”⁸³. Una vez más ese Chile oficial que ella tanto detestaba no la escuchó y la pusilanimidad oficial prefirió echarle la culpa a ella en lugar de asumir sus propios “devaneos”: el que una de las medidas del Programa de Gobierno de Carlos Ibáñez del Campo fuese la Reforma Agraria y el que nunca haya llegado a implementarse durante su mandato.

Necesidad entonces de construir sobre el documento de Mistral (su vida, su obra) un monumento que adquiriera sentidos en función de alimentar el imaginario de pertenencia nacional. Ese uso no sólo tiene lugar en momentos de crisis nacionales, tiene que ver con nuestra calidad de pueblo dramáticamente colonizado, violentamente mestizado y donde permanecen las limitaciones del subdesarrollo.

Por eso el año 1954 es clave para entender las relaciones con la nación, sus conceptualizaciones en torno al nacionalismo y la integración de los elementos necesarios para la configuración de su identidad nacional. Se la recibe e inscribe como mujer ejemplar de la patria y el país entero se vuelca con banderas e himnos a las calles a recibirla, con el presidente de la república a la cabeza, pero parece haber un fallo en la comunicación, la poeta pierde sus papeles en casi todas sus intervenciones públicas e improvisa; la poeta felicita al presidente por la reforma agraria, pero no hay tal reforma agraria, nadie la escucha del todo, aunque sea la “huésped” de honor y las multitudes la aclamen en la “plaza pública”. ¿La explicación? Mistral ingresa a Chile en 1954 como el fantasma que ya era para esos años, como el fantasma que había escrito buena parte del *Poema de Chile*, con sus fantasmas que vivían junto a ella, pero que ya no estaban físicamente para alentarla: su madre, Magallanes Moure y Yin; ella ingresa al país en un plano existencial que nadie más que ella y sus recuerdos entienden y comparten. Los homenajes son a una persona que el propio país ha construido a la medida de sus necesidades: esa gran madre perfecta, que ojalá no nos diga a cada momento lo que tenemos que hacer. Por eso los silencios e incomunicaciones reiterativas.

Con ocasión de sus funerales “el fantasma-Mistral” no corre mejor suerte. En 1957 Gabriela Mistral muere en los Estados Unidos y sus funerales se realizan en la iglesia de San Patrick. Rápidamente se disponen los preparativos para trasladar su cuerpo embalsamado a Chile y

⁸³ Spínola, Magdalena. Op. cit. p. 211.

realizar sus funerales oficiales. Durante ellos, se demostró la devoción que le profesaba el pueblo chileno, pero sobre todo sus líderes políticos e intelectuales. Ahí estaban el gobierno, presidido todavía por Ibáñez del Campo, la Universidad de Chile y un sin fin de instituciones públicas. No es el lugar para señalar el especial sentido que tiene la muerte de Mistral para la identidad nacional, ni el exceso de homenajes y palabras que la catapultaron definitivamente como “reina” y “santa”, sobre todo porque de ello se ocupa un brillante artículo de Elizabeth Horan, “Santa maestra muerta: body & nation en portraits of Gabriela Mistral”⁸⁴, donde se describe en qué consisten esas lecturas religiosas y dinásticas de Mistral ya muerta y en qué sentido la procesión pública que la rodeó antes y después de su muerte, funcionó bajo la lógica de la “comunidad imaginada” de la nación. Pero también porque me interesa destacar sólo un aspecto de ese uso post-mortem y es el que tiene que ver con la visión anticipatoria que tiene Mistral tanto en su viaje anterior (el de 1954) como en el *Poema de Chile*: en los dos viajes reales lo que arriba a Chile no es ni siquiera un fantasma, es más bien una entelequia construida por otros, según sus necesidades y a su medida, esos otros son justamente la nación y sus representantes, los intereses de cohesión y adhesión al territorio y a un ideal de nación bastante homogenizador y populista. El *Poema de Chile* es la única manera, dice con lucidez Grínor Rojo, que tenía Gabriela Mistral de regresar al país. Era esta la forma que cumplía con su deseo de volver imperceptiblemente, sin que la llamen, sin publicar el libro, sólo para ella misma: acompañada de Yin, en medio de la Gea, de su Valle de Elqui, con el niño-indio, los campesinos, los animales y en huertos y rincones vivibles. La existencia más grata y posible es la que se realiza a medio camino entre la vida y la muerte, en calidad de fantasma, “sin llamado, y con llamada/ por la fuerza del deseo”.

Podemos decir entonces que tanto viva como muerta su pueblo construye sobre ella los sentidos que más necesita, lo que no es malo en sí, pero que no necesariamente reconoce en toda su profundidad y sentido, el real aporte de esta intelectual al espacio público del siglo XX, pues desaprovecha sus aportes políticos, pedagógicos y filosóficos, desviando la atención hacia su calidad de símbolo y figura nacional. Cuando esto ocurre, cuando una artista o cualquier persona son monumentalizadas a ese extremo, entonces dejan de importar sus obras y sus vidas, pues ellas valen en calidad de símbolos incuestionables y gratificantes en su mera materialidad sígnica. Se dejan utilizar, tocar, apreciar y no importa ya lo que ellos digan,

⁸⁴ En: *Taller de Letras*. Noviembre de 1997, N° 55. pp. 21-42.

dijeron o dejen de decir. Circula su rostro en los billetes de cinco mil pesos en Chile, pero no importa escarbar en sus poemas ni menos en su prosa, bastante más crítica y frente a la cual muchos saldrían con cierta sensación de perplejidad, parecida a la decepción o a la incompreensión. Coherentemente con lo anterior, el sujeto Mistral que se configura con mayor plenitud para sí mismo, habita en el lugar del *Poema de Chile*, publicado sólo póstumamente, y prácticamente desconocido para este “público” del que hemos venido hablando.

Así, mientras la nación construye una determinada imagen de Gabriela Mistral, ella responde a ese constructo con un Chile “otro”, marcado básicamente por los espacios interiores y por la Reforma Agraria.

1.- Poética identitaria en su prosa y en su poesía

1.a.- Crítica de la crítica mistraliana

Se ha hablado bastante sobre la compleja y obsesiva relación de Gabriela Mistral con la nación, ya sea vinculándola a aspectos biográficos que la convierten desde su estadía en Magallanes (1918-1920) en una “desterrada en su patria”; ya sea desde la mirada de Alone que indicó que Mistral no amó a Chile, juicio luego profundizado y reelaborado por Jaime Concha y Grínor Rojo, y que en los tres casos fue dosificado con una afortunada cuota de matización. A esto se suma la importancia determinante que ha tenido la crítica temprana para leer a Mistral como emblema de ciertos principios y virtudes fijos e inalterables: amor a la patria, devoción maternal, imposibilidad amorosa y religiosidad espiritual; y cuya interpretación y monumentalización sigue operando con mayor fuerza después de su muerte, e incluso hasta nuestros días, pese a dos acontecimientos muy significativos: primero, la gran cantidad de obra póstuma que se ha publicado, especialmente de su prosa, la que en su mayoría había circulado durante su vida sólo en revistas y también la publicación póstuma de dos libros de poesía: *Poema de Chile* y *Lagar II*, lo que demanda releerla bajo nuevas luces. Segundo, el gran remezón que provocó la crítica de nuevo cuño realizada sobre su vida y obra a partir de los años 80, donde el feminismo y el culturalismo la bajaron del pedestal para descubrirla en su real y compleja dimensión “como si ésta hubiera necesitado de la *catástrofe nacional* para comenzar a ser entendida”, indica Patricio Marchant, cuestionando lúcidamente la recepción de Mistral en base a los sentidos que se habían ido perdiendo de su obra y de su vida. En ese camino, la mediocre recepción que había tenido Mistral le sirve al filósofo para proponer la

necesidad del “intelectual negativo”⁸⁵ de nuestra postmodernidad. Muy diversa es la visión de Santiago Daydí- Tolson, quien realiza un riguroso recorrido por el proyecto escritural que es el *Poema de Chile*, que dejó inconcluso y que el chileno radicado en los Estados Unidos piensa como una obra en proceso, logrando textualizar el “último viaje de Mistral a su patria”⁸⁶. Debo reconocer en dicho estudio el gran equilibrio entre el análisis textual, contextual y filológico, lo que allana sin duda mi labor actual. En todos los casos, tanto en la crítica más estructuralista, como en la fenomenológica y culturalista, hay miradas críticas que han superado con brillantes resultados la tendencia de la primera crítica a convertirla en un emblema más del país, petrificando bajo ciertas interpretaciones el sentido de su obra y minimizando su aporte al pensamiento latinoamericano del siglo XX. Estos estudios, antecedidos por el delicado y detenido de Martin Taylor sobre los diversos componentes de la religiosidad mistraliana⁸⁷, reposicionan a la poeta en un lugar bastante más real y consistente del que se había instaurado en torno suyo anteriormente. Al respecto Kemy Oyarzún ha distinguido dos tipos de crítica: una canónica y otra iconoclasta, “dos caras – dice la académica— del deseo archivístico: coincidencia (identidad) y desencuentros (diferencia)”⁸⁸. El tema que nos ocupa, además, está íntimamente relacionado con la biografía y la autobiografía y como no contamos con el segundo tipo de texto, por lo menos no directamente, la biografía ha jugado un papel fundamental en la reconstrucción de la figura Mistral. La importante cantidad producida es síntoma de lo que hemos venido señalando acerca del uso identitario que la nación ha hecho de ella. Siguiendo a José Luis Romero la

⁸⁵ Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Op. cit. / “Desolación”, *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Op. cit. pp. 55-73.

⁸⁶ Daydí-Tolson, Santiago. *El último viaje de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua Ltda., 1989.

⁸⁷ Taylor, Martin. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral* (Versión española de Pilar García Noreña) Madrid: Editorial Gredos, 1975. (1ª ed. 1968, en inglés). Sobre sus significativos aportes y alcances volveremos en el apartado correspondiente.

⁸⁸ Oyarzún, Kemy. “Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral”. En: *Revista Nomadías*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades/Editorial Cuarto Propio, Universidad de Chile, 1998 , N°3..

biografía es otra forma de historiografía, y en ella se destaca la presencia de dos tipos de héroes, los arquetípicos (propios de la epopeya y la hagiografía) y los héroes individuales. Son héroes, dice el historiador argentino, que sirven a la configuración de la identidad nacional, representan valores que cohesionan a los habitantes de esa nación bajo sentidos comunes y superiores, están cumpliendo la función que antes desempeñaba el mito. El primer tipo de héroe es el que calza con la representación que de ella hacen las primeras biografías. El héroe individual es sin duda el que calza con las segundas biografías. Y volvemos aquí al tema de la interacción fundamental entre identidad singular (o individual) y colectiva. Extrañamente, lo que aquí sucede no podrá ser respondido tan fácilmente por la psicología social, por cuanto sería bastante complejo explicar el proceso psicológico por medio del cual un colectivo reconstruye la vida de un sujeto individual –biógrafos interviniendo la vida privada y pública de Mistral– atribuyéndole sentidos que gratifican al receptor, aun en desmedro a veces del propio sujeto real. Esa construcción muchas veces permite reforzar el sentido nacional que necesita permanentemente revitalizarse y además se le impone al sujeto como si fuese su propia “identidad: “Es que vivo dos vidas: la que me hace vivir el mundo y la otra”, le escribe en tono de queja y angustia a Manuel Magallanes Moure⁸⁹

Al primer grupo pertenecen dos de los estudios más significativos, casi “hagiográficos” en la nomenclatura de Romero: el de Virgilio Figueroa, *La divina Gabriela* (1933) y el de Benjamín Carrión, *Santa Gabriela (Ensayos)* (1956). Al segundo grupo, legitimadas por su condición de biografías centradas en la personalidad y la historia de Mistral, pero igualmente historiográficas en el sentido de entenderla como “heroína” o como persona de rasgos excepcionales, pertenecen las biografías de sus amigos Matilde Ladrón de Guevara (1957), Roque Esteban Scarpa (1977) y Ciro Alegría (1989); y los estudios, que mezclando biografía y lectura crítica de su obra, han realizado con sus cálidos estilos Fernando Alegría (1966) y Volodia Teitelboim (1991)⁹⁰. La tendencia a encasillarla como la maestra campesina, la madre

⁸⁹ Cartas publicadas por Sergio Fernández Larraín, de correspondencia mantenida entre Mistral y Manuel Magallanes Moure entre 1913 y 1922. *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978, pp. 184-185.

⁹⁰ Alegría, Fernando. *Genio y figura de Gabriela Mistral*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966; Alegría, Ciro. *Gabriela Mistral íntima*. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1989; Ladrón de Guevara, Matilde. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Santiago

frustrada o la amante sufriente, si bien se instaló en el imaginario del público ya desde los años veinte, fue poco a poco desconstruida y reelaborada en las últimas décadas del mismo siglo, por una crítica literaria más culturalista y menos inmanente. Sin embargo, la atmósfera que envolvió su funeral o las lecturas de ese primer momento crítico han persistido y se han proyectado en un uso “oficial” de la figura de Gabriela Mistral, que no ha podido dejar de reducir su figura a la madre/maestra sufriente y dolorosa, fuerte y abnegada que se relacionó conflictivamente con el carácter de los chilenos y con algunos gobiernos de turno. Hoy, en general, a excepción de la crítica especializada, la interpretación de su figura no supera la miopía y el reduccionismo de esa primera lectura que hemos estado comentando. Es en la academia o en lugares aledaños donde la figura de Mistral ha recuperado parte de su existencia real, proponiéndonos una nueva manera de entenderla a ella y su obra en su relación con Chile. Muchos de los estudios de este segundo momento (Martin Taylor, Gastón Von Dem Bussche, Jaime Concha, Grínor Rojo, Elizabeth Horan, Ana María Cuneo, Soledad Falabella, la crítica literaria feminista) ya han dilucidado bastante bien algunos de los aspectos medulares de la manera en que este problema se resuelve en Mistral: poética y recursos (Von Dem Bussche, 1957); religiosidad ecléctica (Taylor, 1975); vínculo con los nacionalismos de la época y quiebres discursivos en relación con los “Chiles” que ella “quiere” (Rojo, 1997); proyecto religioso, simbólico y político de *Poema de Chile* (Daydí-Tolson, 1992); poética y oralidad (Ana María Cuneo, 1996); relaciones entre géneros discursivos, referenciales y sexuales en el mismo *Poema de Chile* (Falabella, 2004); indigenismo, campesinos y naturaleza (Concha, 1987). No en todos los casos, claro está, la mirada es absolutamente nueva, no podría serlo. Y en muchos otros casos, la luz que se arroja en el primer momento no siempre se continúa en la profundización. Complicado resulta instalar a Jorge Guzmán en este panorama, por cuanto perteneciendo a este segundo momento, revisa la dimensión de la maternidad en la poesía mistraliana, pero desde una concepción esencialista de identidad latinoamericana, que de paso la vuelve a monumentalizar a ella como el gran ejemplo.

de Chile: Imprenta “Central de Talleres”, 1957; Scarpa, Roque Esteban. *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977; Teitelboim, Volodia. *Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano*. Santiago de Chile: BAT, 1991.

En este estudio, me basaré muchas veces en esta crítica, considerando su invaluable y contundente⁹¹ contribución, sobre todo cuando sus aportes me permitan avanzar de mejor manera en mi estudio, reforzando o refutando algunos de sus planteamientos, especialmente los referidos a *Poema de Chile*.

Cabría aclarar que Gabriela Mistral si bien dejó poco explicitada su experiencia vital en su poesía, aunque a ella subyace siempre claro está su vivencia y conciencia autobiográfica; también dejó en sus notas, cuadernos, cartas y prosa publicada registros que nos permiten hoy acceder con más certeza a esa “materia alucinada” que es la poesía y que no siempre es tan fácilmente accesible al trabajo analítico. En la “Excusa de unas notas” de *Tala* Mistral nos regala una explicación de estas “notas” que complementa el sentido del libro y fundamenta, sin derecho a apelación, el necesario conocimiento del autor real en la elucidación de su obra: “(Debe haber)...derecho para que el autor diga alguna cosa. En especial el autor que es poeta y no puede dar sus razones entre la materia alucinada que es la poesía”. De esto tenía mucha conciencia Mistral y a diferencia de sus coetáneos no registró en esos escritos tanto su poética como la concepción del hombre y del espacio-tiempo que le tocó habitar, sus obsesiones y temas irresueltos, su país imaginario que fue construyendo poco a poco. Muchos de estos documentos han sido publicados póstumamente en formato de libros antológicos desde mediados de los setenta y gracias a la paciente labor de investigadores, albaceas y compiladores, quienes poco a poco han ido reconstruyendo ese espacio público de “tono menor”, inquieto y muchas veces irreverente que Gabriela vivió, intervino y que dejó en general fuera de su poesía. Estudiosos como Roque Estaban Scarpa, Luis Vargas Saavedra, Sergio Fernández Larraín, Doris Dana y Gastón Von dem Bussche, entre otros, han realizado ya esa mediación sin la cual nuestra tarea resultaría hoy imposible de abordar. En deuda se está todavía con la edición crítica de *Poema de Chile*.

En definitiva, ha resultado indispensable anteponer a la lectura que estoy haciendo de Mistral en relación con nuestro tema, el recorrido que al respecto ha hecho la crítica académica. Esto

⁹¹ Existe un libro, de hecho, de 437 páginas, destinado a reunir la bibliografía existente sobre su obra, por lo que sería imposible en este estudio conocer todos los aportes existentes. Cf. Rubio, Patricia. *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, 1995.

es especialmente relevante en el caso de nuestra poeta a diferencia de lo que ocurre con los otros poetas que aquí nos ocupan, puesto que muy tempranamente el tema aparece como determinando la recepción y producción no sólo de su poesía, sino también de su prosa. La crítica construye sobre ella una lectura de segundo grado (Martínez-Bonatti) que ha implicado casi un campo de batalla durante todo el siglo XX. Sobre la construcción de Mistral como una figura heráldica y canónica de la nación, iniciada con un ejercicio de monumentalización de su figura que aumentó y la convirtió en “celebridad” desde el Premio Nobel y en adelante, surgieron disidencias y desacuerdos que resignifican periódicamente su obra y su vida. Lo que ocurrió a fines de los años ochenta fue el sostenido desarrollo de una delicada e iconoclasta crítica que quiso devolverla a un lugar más real, con interpretaciones menos segadas y aparentemente sin motivaciones ideológicas, que permitiesen leer el texto ahí donde “no lo he leído (lo he pasado por alto, lo he hecho monumental)”, decía Teresa Adriasola en el encuentro feminista. Pese a todo cada “bando” ha ido haciendo con ella lo que ha querido y muchas veces se ha abusado de exceso de “desconstruccionismo”, borroneando a veces y nuevamente el legado de Mistral⁹².

Otros tantos, ajenos a la literatura y sus hermenéuticas, y de mentalidad bastante más pragmática, se han ocupado de cosas más banales, pero que para nosotros, dicen bastante: se quiso que el actual Edificio Diego Portales retomase su primer nombre como Edificio Gabriela

⁹² Pienso que alguna de esta crítica se quedó en la superficie, sosteniendo un gesto iconoclasta respecto de la monumentalización que se hacía de Mistral, pero sin ahondar en algunos casos, en los nudos más problemáticos: tipo de maternidad, lugar de ella en los discursos nacionalistas y populistas de los cuarenta, relación con la utilización de que de ella se hacía o se hace, tipo de americanismo que sustentaba. Pienso en cierta crítica feminista del segundo momento (los noventa), que no siempre tuvo el cuidado de ser fiel a la autora, anteponiendo al develamiento de sus sentidos prejuicios tanto o más perversos que los que la crítica canónica había evidenciado. Estoy pensando sobre todo en la manera en que ha sido mal manejada su supuesta homosexualidad o las controversias casi policiales en torno a su hijo adoptivo Juan Miguel Godoy. Ni qué decir tengo de la falta de relación que existe entre la cantidad de estudios acumulados y la poca presencia de su obra poética y prosística en la educación formal.

Mistral. También el nombre de la poeta apareció disputándose el bautismo del Aeropuerto de la Florida de la Serena con el de González Videla. .

Otra gestión, menos banal y más “universal”, aunque igualmente extraliteraria es la que consigna la prensa el mismo año 1995:

“Una nebulosa (Ngc 3324), descubierta en el cerro Tololo, el 21 de enero de 1995 por el astrónomo norteamericano Michael Joneer lleva el nombre de Gabriela Mistral La nebulosa es una nube de gas compuesta principalmente por hidrógeno que se encuentra a 9000 años luz de la tierra, en la Constelación de Carina, cercana a la Cruz del Sur”⁹³.

Otro periódico santiaguino, de línea editorial bastante más sensacionalista que la mercurial, junto a una nota sobre el mismo tema consigna una fotografía singular: la nebulosa Ngc 3324, muestra claramente y sin derecho a réplica el perfil característico de la poeta⁹⁴.

Lecturas como éstas y como las de la avanzada académica siguen reposicionando a la poeta en imágenes que por momentos se vuelven bastante “cubistas”, para usar un término de Fernando Alegría al referirse a ella misma, pero que ayudan a comprender más fielmente lo que ocurre con su obra y su figura. Felizmente la tradición de la crítica continúa y dos libros marcan ya “un ahora” de la crítica mistraliana muy promisorio y alentador. Estoy pensando en *Dirán que está en la gloria...Mistral* de Grínor Rojo, texto con el cual dialogaré bastante en las siguientes páginas; y más recientemente la aparición de la monografía de Soledad Falabella⁹⁵, que aunque cubre demasiados tópicos, le da un breve descanso a las tensiones por la apropiación crítica de la autora, aunando bajo una mirada bastante culturalista y ecléctica una serie de temas relacionados con el *Poema de Chile*. Con ellos se puede afirmar que *Poema de Chile* no es sólo el libro que Mistral dejó inconcluso, sino que es el lugar al que ella nos invita para seguir inventándola según nuestro particular “ansia de recepción”.

⁹³ *El Mercurio. Suplemento Siglo XXI*, 9 de Febrero de 1995. p.15.

⁹⁴ *La Tercera*, 23 de Julio de 1995.

⁹⁵ *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: LOM Ediciones/Universidad Alberto Hurtado, 2003.

1.b.- Poética mistraliana

La poética, o sea, la concepción de origen y sentido literario bajo la cual Gabriela Mistral configura su obra, ha sido un aspecto ampliamente estudiado, especialmente por Gastón Von Dem Bussche⁹⁶ y por Ana María Cuneo⁹⁷, pero lo que aquí me interesa es poner sus elucidaciones críticas al servicio del tema identitario. Destaco entonces tres características que me parecen definen en lo esencial la poética mistraliana y que engloban otros aspectos menores, pero necesarios:

- Concepción de la poesía como una actividad vivencial y que Cuneo vincula a dos hechos fundamentales que le otorgan a la obra una finalidad que va más allá de lo estético: la palabra nace de un sujeto en estado de trance, ya presente en su segundo libro, *Ternura* (1924); y el lugar de habla es uno impreciso entre la vida y la muerte, entre la realidad y la ficción. El sujeto que enuncia vive “en dos mundos de manera peligrosa”, lo que está en *Lagar* es provocado por la muerte de su hijo adoptivo Yin y lo mismo ocurre con *Poema de Chile*.

Cito íntegro el análisis que hace Ana María Cuneo, para evidenciar las coincidencias entre la poética de *Ternura* (1924) y lo que será luego la fisonomía del *Poema de Chile*: “la palabra nace de un sujeto en estado de ‘trance’ que recorre el mundo mostrando el niño a las cosas para comunicar al mundo su propia locura e involucrándolo en ella, torcer el destino. En ese instante surge un nuevo modo de decir que ahora es oración”⁹⁸. Esta aseveración nos servirá de base más adelante para caracterizar la poética y estructura del *Poema de Chile*⁹⁹. Este lugar equívoco y ambiguo es el que le permitirá justamente nombrar el mundo desde otro lugar, no

⁹⁶ Von Dem Bussche, Gastón. “Visión de una poesía” Op. cit.

⁹⁷ Cuneo, Ana María. *Poesía y poética de Gabriela Mistral*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Mención en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1996.

⁹⁸ Ibid. p. 19.

⁹⁹ Me parece que el error gramatical referido al complemento directo (ahí donde dice “mostrando el niño a las cosas”, debiera decir: “mostrando las cosas al niño”) no desmerece en modo alguno la lúcida aseveración de la especialista.

sólo por artificio estético, sino porque ese sujeto poético habita de otra manera en Chile, en el mundo y en la vida.

- Función de la poesía íntimamente relacionada con los aspectos religiosos, espirituales y cosmológicos. Lo que toma de una religiosidad bastante ecléctica, que incorpora cosmovisiones indígenas. Cantar es, sobre todo, un acto de amor, purificación, salvación y de comunión con aquello que desea nombrar. En esta obra (exceptuando el *Poema de Chile*) Von Dem Bussche destaca dos ciclos fundamentales: el de la revelación de su ser personal (*Desolación*) y el de la revelación del mundo y del ser objetivo (*Ternura, Tala, Lagar*). En los tres hay una religiosidad trágica, pero mientras el primero está marcado por el amor, el segundo está marcado por el ser y el mundo. En un tercer momento la marca es la muerte (“Luto” de *Lagar*). Por esto mismo la escritura más deshilvanada, la más irresuelta y la más inconclusa es justamente la del *Poema de Chile*, pues en todas las demás, por lo menos en apariencia, el ser ha resuelto con más claridad su relación con lo otro, con lo que mantiene una permanente necesidad de re-ligarse (re-ligare): el continente americano (en *Tala*), Cristo (en *Desolación*), niños que debe formar (*Ternura*), su madre (*Tala*), las “otras” (*Lagar*). Quiero decir que justamente debido a este deseo de purificación y salvación religiosa que la hablante mantiene con esos otros que completan su identidad y frente a los cuales establece el deseo de purificación, es que se explica la no resolución (por lo menos a nivel textual, como obra terminada) de su libro póstumo, pues hay en él dos “otros” con los cuales no puede, no debe cumplir su propósito religioso: Yin y Chile, ambos como cuerpos bastante más concretos que el suyo propio.
- La poesía es expresión de una oralidad residual (Cuneo) que incorpora en la escritura recursos de la comunicación oral. Sin embargo, la oralidad no es cualquiera, la obtiene sobre todo del lenguaje hablado rural, el que es mediado por la poeta, especialmente en su *Poema de Chile*. Decía Mistral que tanto en su habla como en su escritura dejaba por complacencia mucha expresión arcaica: “ El campo americano – y en el campo yo me crié – sigue hablando su lengua nueva veteada de arcaísmos abundantes”,¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Nota a “Nocturno de la derrota”. *Tala*. 1ª edición. Buenos aires: Sur, 1938, p. 275.

1.c.- Poética identitaria nacional en su poesía

Me estoy refiriendo con esto a la concepción bajo la cual Mistral configura su obra poética en relación con el tema de la identidad nacional, y muy particularmente la concepción bajo la cual concibe y realiza su *Poema de Chile* y otros poemas (de *Tala*, *Lagar* o *Lagar II*) que le sirven a éste de antecedentes. Esta poética incorpora todos los aspectos señalados por los especialistas para su obra en general, pero que cobran aquí cierta especificidad, sobre todo porque el tema es excesivamente recurrente en toda su obra. Mistral se hace eco con esto de lo que ella misma llama en 1941 una suerte de “explosión de nacionalismo terrícola”¹⁰¹ ocurrido en el continente y que vendría a contrarrestar una tendencia clara hacia la desmemoria y la desterritorialización en que “va entrando el mundo”. Para nombrar fenómenos ya plenamente postmodernos, Mistral utiliza sus imágenes premodernas: “quemazón de fronteras”, “la rapiñería suelta” y “la arteriosclerosis de lo abstracto absoluto”. Más todavía, no acepta entre los poetas su “oficio universal” (está pensando en la poesía moderna, especialmente en las vanguardias) y les pide que “se den con una modestia servicial a contar la tierra que les sostiene justamente los pies trajinadores y la densa pasión”¹⁰² Se trata de la opción por el regionalismo que intenta el rescate del elemento autóctono de cada país, ya sean sus paisajes, sus personas, sus formas tradicionales de arte, pero en una representación renovada. El mismo deseo está ocurriendo en toda América: lo mismo en México, que en Brasil y que en Chile, lugares importantes de la residencia mistraliana.

Entenderé esta presencia, aprovechándome de Ángel Rama, como un “afán de representación” que en este caso se hermana con la atmósfera regionalista y criollista que impera, respectivamente, en las primeas décadas del siglo XX en América Latina y en Chile. El fenómeno en relación con el *Poema de Chile* lo estudia Grínor Rojo e indica la presencia conjunta de naturaleza y argumento social que supone la preocupación por los espacios macro y microcósmicos y por el problema de la reforma agraria (campesina e indígena). Lo particular aquí es que este “afán” tiene que ver con un género específico distinto al normal utilizado

¹⁰¹ “Benjamín Subercaseaux y su *Chile o una loca geografía*”. *La Nación* de Buenos Aires, 27 de abril de 1941. Compilado por Roque Esteban Scarpa en *Gabriela piensa en...* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978. p. 95.

¹⁰² *Ibid.* pp. 95-108.

entre los regionalistas, pues mientras acá primó el cuento, la novela, la crónica, el relato de costumbres; en Mistral la representación tendrá que hacerse cargo de una textualidad mucho más sintética, rítmica, metafórica que la narrativa: la de la poesía. Por el momento quisiera relacionar sólo una de las características de esta textualidad con la intención de producir sus textos bajo las condiciones de la poesía como género para decir. Y traigo a colación una aclaración (al margen) que le hace Mistral a su amigo Pedro Aguirre Cerda, en una carta del 28 de diciembre de 1926, referida a su reciente visita a Chile, relatándole sus decepciones impactantes respecto de éste. Trata Mistral de indicarle a Aguirre Cerda las razones que tuvo para expresarse de una manera tan vehemente y explosiva en determinada discusión que se sostenía sobre el país y entonces le explica por qué reaccionó así: “era uno de esos momentos en que se hacen síntesis, y mi síntesis era lo que le di”. Y más adelante le pide que escuche a esta “pesimista”, pues él algún día será presidente y “el pesimismo atempera y sirve a su modo, como los amargos en medicina”¹⁰³. O sea, el exabrupto, la inquietud y la vehemencia estarán mejor dichas a través de la poesía (género sintético y breve); más todavía, esa poesía será pesimista, pues es lo que a su modo atempera lo dicho y sirve para sanar, aunque el sorbo sea tan amargo. De aquí viene el tono de “tragicidad religiosa” que estudia Von Dem Bussche, y ello explica su reacción ante un “anhelo religioso de eternidad” (Onís) que vuelve a ser frenado por la imperfección humana, personificada en este desasosiego explosivo que le provocan sus compatriotas.

Lo interesante radica aquí, en estos poemas relativos a Chile, en que esta contención y síntesis exigidas por la poesía para atemperar el ánimo del hablante se verán aquilatadas por la pausa y la distensión de los recursos narrativos. Así, la configuración más destacada en esta poética es la espacial, y, por lo menos en *Poema de Chile*, lo privilegiado será el paisaje natural y no tanto el social o el cultural.

Sin embargo, lo que también hay en la poética identitaria nacional es la permanente revisión de su condición de sujeto arraigado a determinados espacios y con determinadas personas: espacios del interior, pequeños, con olores y relieves; personas sencillas, desposeídas de tierras, indefensas. Esta opción no está exenta de fracturas en relación con su biografía: “Por

¹⁰³ Ambas citas en manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor. De esa colección esta carta (mecanografiada) es la pieza 164 y está en la Caja 4.

qué me he puesto yo, por unos cuantos gramos de intelectualismo, lejos del hombre del pueblo, que debió ser mi compañero, si estoy tan infinitamente lejos del hombre civilizado”¹⁰⁴. En un importante artículo de 1929, comentado *Geografía Humana* (libro francés) y *Mi tierra nativa* de Agustín Edwards, llamado “La geografía humana: libros que faltan para la América Nuestra”¹⁰⁵, piensa que lo representado siempre es superior a la “literatura” y lo que esgrime como modelo a seguir son las cartas geográficas primitivas: “de una ingenuidad feliz, se aproximan a nuestro deseo... Esto, transportado a la literatura, andamos buscando”¹⁰⁶. Cartas geográficas que le permitirían al literato, según Mistral, mostrar vívidamente y nombrar escuetamente.

A través de diversos mecanismos logrará realizar su afán identitario en poesía: a través del mostrar (visual); del nombrar (revelar) y del contar.

MOSTRAR

La posibilidad de representación también le merece a Mistral ciertas dudas, sobre todo porque el modo del criollismo fue en general narrativo, ensayístico, geográfico o histórico; y ella está configurando su “afán” a través de la poesía. O sea, no le basta la descripción escueta y fría del relato, sino que anda buscando el color, el relieve, la forma que impacte el ojo humano, evitando el sentimentalismo: “La tierra vale siempre más que la criatura literata. Entre la *Odisea* y el Mediterráneo, me quedo con éste, que todavía está abotonado de núcleos de *Odiseas*”¹⁰⁷, dice en el mismo artículo. Es significativo que la búsqueda se haga poéticamente, en el sentido que lo privilegiado acá será la imagen y su posibilidad de transmisión sensorial de determinados ámbitos de la realidad: física, conceptual, psíquica, etc. Es significativo que Mistral se deslumbre tanto con el cinematógrafo y lo recomiende como medio fundamental

¹⁰⁴ Carta a Manuel Magallanes Moure. En: *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Op. cit. p. 184.

¹⁰⁵ En: *Magisterio y niño*. Roque Esteban Scarpa, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés bello, 1979, pp. 136-140.

¹⁰⁶ Ibid. p. 136.

¹⁰⁷ Ibid. p. 137.

para la educación, pues ahí está admirando la imagen (no la bachelardiana que describimos antes), sino la “todopoderosa imagen” visual: “Yo aconsejaría más grabados, muchos más, todos los posibles...En la obra geográfica, cada lámina calienta y desentume el texto; engruesa la corriente de la emoción, y ayuda a los sesos, que son lentos, con el ojo, que está siempre vivo”¹⁰⁸. De todas maneras aquí la poética mistraliana se vincula plenamente con las preocupaciones benjaminianas sobre el nuevo *sensorium* humano y también con las estéticas del imaginismo estadounidense y el exteriorismo nicaragüense. Hay más, de Edwards destaca el que entregue un país vivo, “como en la más perfecta cinta cinematográfica del género documental” y con elementos del folklore.

Y aquí entonces el segundo elemento de su poética identitaria nacional: el folklore, entendido bajo el concepto de poesía popular y en la que Mistral ve ciertas virtudes que admira y que las acoge como parte de su deseo poético. Cabe aclarar que Mistral está pensando en un folklore de las “razas viejas”, las de Europa, que ella piensa está en estado casi puro y que ha conservado no una lengua “pasteurizada”, sino una que se traduce “en el buen uso del vocablo, en la construcción normal y en una pronunciación más o menos recta”¹⁰⁹. La ventaja de este sustrato cultural, y está pensando en lógica pedagógica, es que no hay que “echarse a buscarlo por extranjerías”¹¹⁰. Pero también destaca sus virtudes intrínsecas y que le vienen por su espontaneidad (“camina con soltura”, canta como habla), su sinceridad y lo impetuoso de su decir vertical: “Debe ser eso la poesía popular, el placer que nos produce oír y ver cantar de rasgadura, que dice el andaluz. La expresión cabal, como el golpe de un cuchillo, hace correr la sangre del tema, palabra abajo”¹¹¹. Piensa Mistral que ahí está la mejor poesía infantil, en busca de la cual ella anda, pues es la de expresión más directa y es “ciento por ciento rítmica”, por lo que es fácil y atractiva para la memoria. Así el “el pueblo, o hace música cabal o no hace poesía”. La mejor poesía para niños será entonces la popular y da enseguida la receta: no muy larga (a menos que sea heroica o religiosa), tiene que quedar en porciones cabales de

¹⁰⁸ Ibid. p. 138.

¹⁰⁹ “Poesía infantil y folklore” (abril de 1935). En: *Magisterio y niño*. Op.cit. p. 284.

¹¹⁰ Ibid. p. 277

¹¹¹ Ibid. p. 281.

sentido y sus temas “han de ser de una emocionalidad desnuda como una entraña”¹¹². Este folklore le entrega también un tipo de profundidad espiritual que ella buscó en el catolicismo y en la teosofía, en su cercanía con Oriente, y que muchas veces encontró en su ejercicio artístico. Refiriéndose a la pobreza de los musulmanes indica que son hermosos por su profundidad espiritual: “Y porque los hombres espirituales mantienen su tradición de anchura folklórica o sea de expansión popular, de toma y daca en los refranes o las fábulas, el arte allí se haya en todas partes y circula por el mundo mahometano como las arenas voladoras o el olor de los camellos”¹¹³.

Pero el mostrar también implica pensar al hombre y ella lo representa, en general, como lo hacían mayas y aztecas, como alguien en permanente lucha por la supervivencia y frente a la naturaleza. Esos hombres tienen el gesto de la tenacidad y el sacrificio, pero también el gesto solidario del compartir: “Recuerdo gestos de infancia y son gestos de darme el agua” (“Beber”). Ya en su “destierro” en la tierra de la Patagonia, Mistral recuperaba esos ingentes trabajos humanos, que la Biblia –su Antiguo Testamento– había textualizado: “Toda la región dice su lucha contra la naturaleza, y si un poeta no la alabara, como en el milagro bíblico, las piedras y los árboles la cantarían...La llanura patagónica es menos grande que su corazón y que su faena”¹¹⁴.

Este mostrar no excluye los sonidos y hay en su *intentio* autorial la necesidad de transmitir también los sonidos de la naturaleza y el voceo de los hombres, en particular, el tono arcaico del hombre campesino. En su “Pequeño mapa audible de Chile”¹¹⁵ Mistral anticipa su recorrido por Chile del *Poema de Chile*, pero aquí se ha transmutado en una oreja que recorre distintos lugares. De ese paisaje audible, de esa sonoridad de la patria natal, Mistral se detiene

¹¹² Ibid. p. 284.

¹¹³ “Benjamín Subercaseaux y su loca geografía”. Op. cit. p. 102.

¹¹⁴ *La desterrada en su patria*. Op. cit. p. 163.

¹¹⁵ Artículo publicado en *El Mercurio* el 21 de octubre de 1931. Recogido en *Recados contando a Chile*. Alfonso Escudero, comp. Santiago de Chile: Editorial Pacífico, 1957, pp. 139-143.

en los jadeos del hombre y los susurros de la naturaleza, especialmente el del viento, y en los ruidos “fabriles”. Se detiene bastante también en el vocerío rural del Valle Central y ahí recoge “este aire rural que tiene más canciones que los otros que dijimos. Las mujeres deshieran, podan y vendimian entre canto y comentario... es el habla sudamericana la más dulce de este mundo, el más tierno acento hablado por hijo de hombre”¹¹⁶. Hay en esa visión una necesidad religiosa del habla que al decir también realiza una acción. Quien muestra entonces descubre para los otros una realidad como a través de una revelación. El que muestra no sólo sabe nombrar, sino que sabe interpretar los signos, como los antiguos sacerdotes mayas o nahuas.

NOMBRAR

“yo me tengo de mentarte
lo que nunca te mentaron.
Es muy lindo bautizar
las criaturas amadas”

Mostrar implica nombrar y la capacidad nominativa la detenta, según Mistral, el indígena americano. Tratándose de lo nombrado en este tipo de escritos: lugares, paisajes, personas geográficas o fauna; y consciente de un público lector, geográfico y costumbrista, Mistral indica¹¹⁷ que el nombre debe ser enjuto y seco, sin adjetivos deformantes o distractores. Con esto se evita que el lector que busca este “género enjuto” se encuentre con un “género sentimental”. Pero además ese nombrar debe ser acompañado de gestos que acojan, que compartan, que enseñen. En 1929 rememora a su madre “ausente” como la nombradora que le permitió “domiciliarse” en el mundo: “no hay palabrita nombradora de las cosas que yo no aprendiera de ti”, pues su padre andaba en el “afán heroico de la vida” y no nombró el mundo para ella. Contra toda construcción patriarcal aquí el nombre es el otorgado por la madre, lugar desde el cual todo adquiere sentido y se deposita en la memoria. El contar, el cantar y el cuerpo de su madre son el primer ritmo que nunca la abandonará y que le servirá a ella para nombrar luego.

¹¹⁶ Ibid. p. 142

¹¹⁷ “La geografía humana...” Op. cit.

Cuando Benjamín Subercaseaux critica al chileno por ser un mal nombrador, Mistral hace la distinción e indica que el indígena sí es “nombrador empedernido” a diferencia del español o del criollo que no tienen “apetencia nominativa”. De hecho ha descubierto Mistral, en el libro de Subercaseaux, que el nombre aymara Chilly (donde se acaba la tierra) está lleno de la palpabilidad y de la fuerza denotativa que todo nombre debe tener. “Algún día – dice Mistral en un tono reivindicativo— en país de filólogos, habrá uno que se ponga a explicar la coincidencia maravillosa entre el individuo y nombre que el indio artista llevó a sus dominaciones y colocará delante del mestizo desdeñoso la ciencia musical no superada que corre en vocablos aztecas y guaraníes”¹¹⁸.

En quien admira esta capacidad nominativa es en San Francisco de Asís y su vocación de diálogo “donoso” con todas las criaturas de Dios: “Y como a pocos amantes te fue dado el saber nombrar, de precioso nombre a las criaturas”¹¹⁹. Martin Taylor indica con precisión que las enseñanzas del buen samaritano eran admiradas por Mistral y que de hecho formó parte de la Orden de San Francisco como terciaria. O sea, el que nombra no sólo tiene el don de la palabra, sino la capacidad del amor hacia todas las cosas y de la humildad.

Pese a las dudas que le embargan en torno a la posibilidad de nombrar la geografía, piensa Mistral que de todas maneras se pueden estampar los paisajes y gentes de diversos países en cuadros que den con su esencia. Es sin duda en las “notas” que incluye en *Tala* donde su poética identitaria, muy vinculada al espacio americano, se presenta con mayor precisión. Frente a su voz, autocalificada de “balbuceo” de “mujer rural”, Mistral espera un himno en tono mayor del “arduo asunto” de cumplir con la tierra americana. No le preocupan los cogollos y los colibríes, sino los “cerros y soles”. Lo harán, dice Mistral, “los que vienen mejor dotados que nosotros”, y uno podría pensar en Neruda. Sin embargo, ya en *Tala* los “Dos himnos” recogen el culto solar y la cosmovisión andina como centro de sus representaciones, su nombrar ahí es hímnico y ritual, por lo que cumple la necesidad de invocar aquello que se está nombrando.

¹¹⁸ “Benjamín Subercaseaux...” Op. cit. p. 106.

¹¹⁹ “Infancia de San Francisco”, escrita como motivos en numerosas entregas a *El Mercurio*. En: *Prosa Religiosa de Gabriela Mistral*. Luis Vargas Saavedra, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978, p. 115.

La capacidad del nombrar se amplía en *Poema de Chile* cuando el término escogido es “mentar”, acción que connota además del bautizar y del recordar, el mentir (inventar) y el saborear (la menta). La poesía de Mistral en general es más sustantiva que verbal (Von Dem Bussche), lo que implica que lo que importa son las cosas del mundo y el nombre que ellas portan, las acciones que la hablante realiza son las que le están dando el sentido y la coherencia a ese mundo hecho de cosas nombradas.

CONTAR

El contar es una acción de larga data en la poética mistraliana. Ya en la “Cuenta-mundo” de *Ternura* aparece su finalidad pedagógica y reveladora. Pero este contar adquirirá especial interés cuando lo contado sea la patria. Refiriéndose a *Ternura*, Ana María Cuneo destaca la poética del contar como la más acertada para irle mostrando al niño las cosas del mundo y en el artículo “Contar”¹²⁰ de 1929 la poeta indica que para contar el país, ya sea en su zoología como en su botánica, se han de dar primero las estampas, y sobre ellas, la aventura y el relato, sólo en un segundo momento la estampa grabada y la oral y luego la explicación técnica, tratando de no perder el “aguafuertismo”. Para una etapa muy posterior, general y abstracta, deberían darse las familias y el orden. Ese material, contado así deberá permitir que el niño configure su propia criatura, hecha en base a una “narración en confluencia con la imagen”. Para Mistral lo fundamental en esta configuración es la geografía, pero ella no se ha sabido contar, pues no ha recurrido al relato. Faltan “el bello describir y el bello narrar”, que permita mostrar el país a lo extraños en forma íntegra y digna. Ese contar debe ser no sólo hiptonizador sino que debe ser también una nueva mirada. La fuente de esas mejores formas del contar son para Mistral el folklore y las historias bíblicas, pues su relato es sobrio, cargado de electricidad creadora y medular. También el contador debe ser sencillo, fiel a la fábula original, de gesto grato, breve, y “con frescura y hasta con alguna fascinación”¹²¹.

¹²⁰ *Magisterio y niño*. Op. cit. pp. 94-97.

¹²¹ *Ibid.* p. 97.

En el poema “La contadora” de *Lagar II*¹²² todos le demandan a la hablante una historia y todos de distintas maneras: “Los viejos las quieren mentidas/ los niños las piden ciertas”; pero lo fundamental del texto es la simbiosis corporal que existe entre ella y el contar, incluso en aquellos casos en que ella está muerta, lo que será el eje de cohesión del *Poema de Chile*:

“Cuando camino se levantan
todas las cosas de la Tierra,
y se paran y cuchichean
y es su historia lo que cuentan

Y las gentes que caminan,
en la ruta me la dejan
y la recojo de caída
en capullos que son de huellas.

Historias corren por mi cuerpo
o en mi regazo ronronean.
Zumban, hierven, abejean.
Sin llamada se me vienen
y contadas tampoco me dejan.

(...)

Mujeres que buscan hijos
perdidos que no regresan
y las que se creen vivas
y no saben que están muertas,
cada noche piden historias

¹²² Libro póstumo de 1991. Lo pensó Mistral formando parte de *Lagar* de 1954, pero los editores le recomendaron que era mucho material y que lo dividiera en dos. Sólo publicó el primero. La edición póstuma del segundo *Lagar* estuvo a cargo de Doris Dana y Gastón Von Dem Bussche, comisionados por la OEA, para hacerse cargo del legado no publicado de Mistral, conservado casi íntegramente en la Biblioteca del Congreso en Washington D.C. *Lagar II*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1991. “La contadora” está en pp. 58-60.

y yo me rindo cuenta que cuenta”.

(“La contadora”¹²³)

La contadora es aquél ente que recoge por los caminos las historias que las mismas cosas han ido levantando sobre la tierra, las formas que recoge son sintéticas y germinales (capullos), pero son una guía para contar la historia (huellas). Este sujeto es pasivo y receptor (casi como un recopilador), las historias se realizan en él sin que medie su propia voluntad (“sin llamada”, “no me dejan”), sino la de los demás: madres fantasmas en busca de hijos perdidos, marineros alocados, mineros, viejos y niños. El contar implica necesariamente una relación dialógica y referencial, se le cuenta “algo” a “alguien”, por lo que ese alguien debe estar en disposición de escucha, o en su defecto deberá el propio emisor crearle la disposición de escucha. Ocurre a veces que es el receptor quien demanda el cuento: “Ve contando, ve contando”, le pide el niño-indio a la “mama” en *Poema de Chile* y sus demandas orientan el enunciado hacia determinado sentido o finalidad durante todo el texto. Las cosas hablan y están vivas, y es la “contadora” la que las escucha y retransmite.

Habría que decir, para finalizar, que la centralidad que tiene la actitud del contar en la poética mistraliana ha sido ampliamente estudiada por Ana María Cuneo, quien establece los diversos metatextos a través de los cuales el contar se va realizando. Este aspecto también fue estudiado, en términos más culturales, por Soledad Falabella.

1.d.- Benjamín Subercaseaux y las formas de decir la identidad

Para finalizar me interesa detenerme en dos puntos del artículo ya citado sobre *Chile o una loca geografía*, para vincularlos con esta poética, sobre todo porque Mistral declara que hubiese querido escribirlo, hubiese querido ser esa especie de lazarillo del indígena cuando éste camina “sin hazaña interna, es decir, sin hallazgo”. Este guía de la raza “quebrada por la mezcla” ha escuchado a la naturaleza, “la dadivosa”, y resiente Mistral que otros muchos artistas no lo hagan. Más todavía, muchos de ellos le han dado vuelta la espalda y han optado por la “forastería”. Pero alaba sobre todo la manera en que Subercaseaux entrega la flora, la

¹²³ Mistral, Gabriela. *Lagar II*, Sección “Locas mujeres”. Eds. Pedro Pablo Zegers y Ana María Cuneo. Santiago de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Biblioteca Nacional, 1991.

fauna y la “corporalidad” chilenas, bajo imágenes vivas y poéticas. De alguna manera este mapa de recorrido por Chile, que sirve tanto a turistas como a chilenos, le sirve también a ella como guía para ordenar su propia poética. Al hablar de él deduce lo que ella misma deberá hacer, qué no (pues ya lo hizo el autor) y qué errores no deberá cometer: de todas maneras el ordenamiento es de norte a sur, desapareciendo ella como persona y bien acompañada; la forma se resuelve básicamente bajo el nombrar. Las duras críticas que le realiza al libro tienen que ver con el lugar y el sistema axiológico recurrido por Subercaseaux para criticar nuestra raza y carácter, lo que debe ser matizado, según Mistral, considerando la clase social o la etnia de la cual se esté hablando. Lo que permite también establecer cómo Mistral se está instalando así desde su propio sistema de pensamiento en relación con el tema de la identidad nacional. Le agradece a él, y de paso a Edwards, no sólo el tono exigidor de “chilenidad”, sino también la provocación a las gentes, que permite sacarnos de la “autoadulación patriótica” y de la “vanidad pechierguida” pues su lectura es como el limón agrio de “mi tierra”, que si bien es ácido, conserva la frescura de ciertas comidas. Muchas veces ella será también ese limón agrio que recorre el país. Extraño resulta, en esta línea, que el libro del parlamentario y diplomático Alberto Cabero, *Chile y los chilenos* publicado en 1940 no haya despertado en Mistral el mismo fervor crítico y emotivo que despertó Subercasesaux, pues fue una obra que con seguridad Mistral conoció¹²⁴.

1.e.- “Chile, país de poetas” y el país en la poesía chilena

“Chile, país de poetas”. El cliché ha cundido y ha ido creciendo a medida que pasan los años, pero los poetas que estamos estudiando no se hacen cargo de la “acusación”, a excepción de Mistral, quien parece deslizar una interpretación de las obras de sus colegas compatriotas y de la suya, sugiriendo que habría una fisonomía telúrica, natural, que fomentaría la creación artística: “Si de artista algo hai en mi, mi Patria lo formó”¹²⁵, declaraba en un artículo sobre

¹²⁴ Afirmo esto con seguridad por cuanto en la 2ª edición del libro de Cabero se prologa con una abundante cita de juicios críticos que mereció la obra en su 1ª edición, y entre éstas se cuenta el juicio de Mistral: “Me ha hecho pensar mucho, gozar y sufrir con recuerdos de nuestra tierra”. Alberto Cabero, *Chile y los chilenos*, 1940.

¹²⁵ “La patria”. En: *Gabriela Mistral en La voz del Elqui*. Pedro Pablo Zegers, comp. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992, pp. 56-58. He respetado la

“La Patria” en 1906. O sea, habría una relación motivada entre la condición de artista y el tipo de entorno natural y cultural en el que ha debido desenvolverse este artista. Más todavía, y esto probablemente sea más difícil rebatírsele, la condición de ruralidad original le daría al artista chileno (y a cualquier hombre superior y destacado en el mundo) su excepcionalidad. En un artículo de 1922, pero cuyo origen lamentablemente el compilador no consigna, Mistral se detiene en la importancia del jardín, “remedo” del don de la naturaleza en medio de la “casa absurda” de la ciudad, como condición para que el hombre desarrolle con madurez sus sentidos y su amor por la “madre oscura” que es la tierra, y sin la cual hay sólo “inquietud y decadencia física”: “Rastreando el origen de los tipos humanos que pudiésemos llamar ricos – inventores, exploradores, idealistas –, que removieron más fuertemente el aire del mundo con su empresa o pasión, se ha hallado siempre a un niño que vivió en el campo... Niños que no jugaron con muñecos muertos ni despertaron a la vida mental en el feo cuadrilátero de muros de una casa de ciudad. Jugaron con los guijarros de los ríos; recogieron las conchas musicales por la orilla del mar, tejían los tallos de la hierba, desangraban la espiga delicada”¹²⁶. Mistral consideraría que no hay posibilidad de creación y superioridad espiritual si el hombre pierde el contacto con la naturaleza. En este sentido, la visión que posee de la literatura chilena de los años treinta y cuarenta es bastante negativa, especialmente en poesía, por cuanto se relacionaría de manera tímida y torpe con la gran naturaleza, con sus personas nacionales (“personas son siempre para mí los países”, decía) y con la forma de expresión de eso nacional. La poesía nacional y americana todavía no se realizaría, por cuanto Mistral le exige a ésta convertirse en la patria espiritual y material de los hombres. Pareciera ser que sólo en el espacio estético de la poesía fuese posible encontrar esa patria deseada: una patria en la cual reconocerse, tener una tierra y compartir una memoria.

Pero más fundamental que los dos aspectos anteriores, bastante discutibles por lo demás, me parece que el real aporte de Mistral consiste en establecer una suerte de poética identitaria nacional que relaciona la historia y geografía nacional con el deseo poético. Mistral sugería, y

acentuación. El uso de la “ i “ en lugar de la “y “ se explica porque Mistral sigue aquí la Gramática de don Andrés Bello.

¹²⁶ “La tierra: los jardines”, junio de 1922. *Elogio de las cosas de la tierra*. Roque Esteban Scarpa, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1979, pp. 24-25.

esto ya en su plena madurez creativa e intelectual, que cierta concepción del arte y de la literatura en Chile, sobre todo narrativa, respondía a una pulsión y adquiría una fisonomía particular otorgada por el país, por lo que esa literatura tenía una determinada manera de ser por pertenecer a este país y no a otro. Como buena conversadora que era, Mistral instala en sus estampas de artistas una suerte de vínculo fraterno que le permite hablar de y con ellos, pero sobre todo configurarse ella misma, especialmente cuando realiza una suerte de descripción escritural en un tono de preceptiva o crítica literaria. Por ejemplo, cuando alaba la propuesta de Subercaseaux o Edwards bajo el formato del “yo hubiese querido escribir como usted, pero le critico lo siguiente”; Mistral está instalando lo que debe y no debe hacerse en literatura nacional referida al país, en base al quehacer de sus colegas escritores. A veces el tono es descriptivo y otras veces se vuelve más encomiástico o crítico, optando a ratos por la suavidad y otras por el tono enfático. En esta línea Mistral reivindica el lugar de algunos poetas chilenos como aquellos que le dieron a Chile su “mayoría de edad” en literatura: Francisco Contreras, Pedro Prado, Magallanes Moure, María Monvel, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Marta Brunet, entre otros¹²⁷. Cuando recrimina a esta última por su léxico criollista le dice: “Yo entiendo los regionalismos como fenómenos colectivos de ternura por el suelo...Pero yo los detesto en el lenguaje”¹²⁸. Lo más importante aquí es la aguda observación que realiza de los avances en narrativa. Piénsese que para esos años todavía tiene vigencia el criollismo y se consolida la generación del 38, en las “fronteras del realismo” como diría Alegría. Pero la poeta resiente para esos años una poesía todavía preciosista, de lengua “manida y barbilinda”, que prefiere “los senderitos familiares” en lugar de las ciudades modernas, una poesía que ha dicho la tierra de manera tímida y desgarrada. En poesía, pese a liberación que le había otorgado Huidobro, observa que era Neruda, quien estaría superando el débil diálogo con el terruño en su *Residencia en la Tierra* de 1935. En un artículo de 1936 afirma: “Pablo Neruda de esta obra no tiene ninguna relación con la lírica chilena”, “rehusa (sic) las próximas, es decir las nacionales (...) y rehusa también la mayor parte de los comercios extranjeros:

¹²⁷ Un importante artículo al respecto y no monográfico es “Nuestros poetas. Carta a Armando Donoso” de 1925. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 9-13.

¹²⁸ “Sobre Marta Brunet”. En: *Gabriela piensa en...* Op. cit. pp. 40-45.

algunos contactos con Blake, Whitman, Milosz, parecen coincidencia temperamentales”¹²⁹. Pero su “chilenidad” no le viene por esta ausencia de influencias fundamentales, sino por otras razones. Neruda, desde una perspectiva mistraliana bastante esencialista, pero coherente, no se filia con una determinada “poesía chilena”, sino con el carácter verdadero de la chilenedad: tono enfático; expresión cargada de sangre, de densidad, de “vocablo violento y duro”, “caliginoso” y “palúdico”, de “ráfaga marina asalmuerada”; sus temas abandonan la calma para entrar en el tráfico violento y grotesco de las ciudades; poeta que enfrenta la muerte en las formas de “la ruina, la agonía y la corrupción” y sobre todo resalta en él su penetración de las materias, naturales y culturales, lo que la hace llamarlo un “místico de la materia”, aunque “se trata del poeta más corporal que pueda darse (por algo es chileno)”¹³⁰, dice, en un tono que mezcla la seguridad con el orgullo. Ser chileno en poesía, implicaría entonces hacerse de un cuerpo, desatado y material, para decirse. En definitiva, dice Mistral, un poeta mestizo que recibió en Oriente el estímulo para desarrollar en él las profundas raíces indígenas, pero conservando una expresión castellanísima, sobre todo en su “obsesión morbosa de la muerte”. Todo esto en un Neruda que para entonces se auto-estimaba como blanco puro. Ese mestizaje, agrega Mistral, en el arte entraña una ventaja fundamental, pues enriquece, otorgando facultades opuestas y rumbos contrastados: “La riqueza que forma el aluvión emotivo y lingüístico de Neruda, la confluencia de un sarcasmo un poco brutal con una gravedad casi religiosa, y muchas cosas más, se las miramos como la consecuencia evidente de su trama de sangre española e indígena”¹³¹. Por otra parte, y bajo la lógica teórica de la recepción, indica que la gente del pueblo no lo entiende, pero lo importante es que el artista de ese pueblo desea lograr lo mismo que está logrando Neruda.

No es don Alonso de Ercilla entonces el fundador de Chile, como pensaba Neruda, en la opinión de la poeta, sino el propio Neruda. A Ercilla no deja de recriminarle su “viga en el ojo” y mantiene con *La Araucana* una muy compleja relación de larga data que se inicia con

¹²⁹ “Recado sobre Pablo Neruda”. En: *Repertorio Americano* 23 de abril de 1936, y en *El Mercurio* 26 de abril de 1936. En: *Recados contando a Chile*. Alfonso Escudero, comp. Santiago de Chile: Editorial Pacífico, 1957, pp. 166.

¹³⁰ Ibid. p. 167.

¹³¹ Ibid pp. 168-169.

los juicios contrarios vertidos en un artículo de 1932, para continuarse en breves alusiones en otro de 1934 y culminar en un prólogo que nunca se publicó (en 1942), y que dio a la luz pública Luis Vargas Saavedra, junto a un breve artículo sobre el tema¹³².

En esta línea de preferencias el poeta Manuel Magallanes Moure se convierte casi en una antítesis. Las razones se deben a que era muy diferente del tono “bárbaro y primitivo” de la época y por el mucho amor que ella le profesó. En un artículo escrito con ocasión de su temprana muerte, Mistral rememora a Magallanes Moure el romántico-modernista, como aquel que “Había nacido entre nosotros para darnos la utilidad de la contradicción, pagarnos ciertos saldos de la raza y cubrir algunas ausencias en nuestra espiritualidad”¹³³. Contrariamente no era un hombre religioso (a diferencia del chileno), sino materialista y racionalista. Años antes había visto Mistral en él esa diferencia fundamental de su personalidad con el carácter chileno: mientras éste es dominador, brusco y de ruda espontaneidad, Magallanes Moure era “hombre sin ímpetu, cotidianamente fino, y había en él ...lenta pulidora...”¹³⁴; la épica y la cólera doméstica expresada en “Araucos Domados” no tocó a este nieto de colombiano. “Y tal vez le queríamos por diferente. Nos aliviaba de nuestro borbotón de violencia; poco a poco sin que él lo buscara, iba contagiándonos, a lo largo de la conversación”. Pero en este punto debemos creerle a Mistral sólo a medias: sí en los rasgos de diferenciación entre las poéticas nacionales y la de Magallanes Moure, pero no respecto de las preferencias que declara poseer ella misma frente a estas poéticas. Pues lo que declara preferir

¹³² El artículo de 1932 se refiere a un tema más amplio, “Música araucana”, y fue publicado en *La Nación* de Buenos Aires, 17 de abril de 1932. Está en *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 91-99. El prólogo escrito en 1942 y no publicado en su momento, por negativa de Mistral, es transcrito por Vargas Saavedra y comentado por breves notas al final, en “Gabriela Mistral, los indios y Ercilla. Prólogo inédito de Gabriela Mistral a *La Araucana* de Don Alonso de Ercilla”. En: *Taller de Letras*, Revista del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1992, N° 20, pp, 25-42.

¹³³ “Magallanes Moure el chileno”. En: *Recados...* pp. 109-112.

¹³⁴ “Gente chilena: Manuel Magallanes Moure”, artículo de 1927. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 28-33.

en el poeta de la “barba nazarena” es más un gesto que ella ama en su persona, pero que ha demostrado, ampliamente y en numerosos escritos críticos, no gustarle para nada en poesía.

¿Cuál es entonces y en definitiva el deber ser de la literatura? Lo esboza en un artículo docente de 1929, “nuestra obligación primogénita de escritores es entregar a los extraños el paisaje nativo íntegramente y, además, dignamente”¹³⁵. Se disculpa Mistral pensando que “acaso esté yo aquí *patrioteando*”, pero ese sentido es el que busca. Es más, piensa que un real artista debe ser un nacionalista del “único nacionalismo sin verrugas odiosas...: predilección del paisaje chileno...cuyo préstamo llevamos desde que empezamos a echar sombra”¹³⁶. Piensa que esto se ha logrado más en la narrativa que en la poesía. En Brunet, por ejemplo, en su “relato de asunto rural”, Mistral reconoce la chilenidad desde la invocación de personajes que poseen su paisaje, su acento, sus costumbres y el carácter y el “friso rústico de tipos terriblemente enderezados en el paisaje chileno”. Pero lo que más le atrae de Brunet es su estilo supuestamente chileno de una “sobriedad muy chilena, no sé qué crudeza, qué modo de expresión directa y hasta qué brusquedad que son nuestras”¹³⁷. Reconoce en ella a una continuadora de la narración campesina propia de las contadoras rurales y piensa que nada hay así ni “en país gaucho ni en país indio”. Lo que le critica es su regionalismo en el lenguaje, pues hace incomprendible su literatura a otras latitudes. De Francisco Contreras, autor de *El pueblo maravilloso*, admira que aun estando dieciocho años fuera de Chile pueda dar con el paisaje, el objeto, la costumbre y la planta “con asombrosa justeza” y aprovechando ingredientes del modernismo, quien le entregó a nuestra lengua, a los “nervios de la raza, finezas que desconocíamos”¹³⁸. De Edwards Bello alaba su “desembarazo muy chileno que había en su escritura, tan vivaz como su charla”¹³⁹.

¹³⁵ “Contar”. En: *Magisterio y niño*. Op. cit. p. 95.

¹³⁶ “Gente chilena: Manuel...” Op. cit. p. 32.

¹³⁷ *Recados contando a Chile*. Op. cit. p. 43.

¹³⁸ “Gente nuestra: Francisco Contreras”. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 34-39.

¹³⁹ En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. p. 136.

Podemos decir entonces que la poética mistraliana va a privilegiar el trabajo con el suelo natal, sea como sea que entienda esto – afortunadamente la poeta lo está entendiendo de una manera bastante amplia y multidimensional—e integrando a este deseo poético de representación sus principios permanentes provenientes de su ecléctica religiosidad, de su textualidad oral, de su amplia cultura y de su afán pedagógico. Su poética en *Poema de Chile* es proteica en el sentido de integrar sus postulados fundamentales al servicio de su configuración identitaria “individual” y colectiva, privilegiando la diferencia de los muchos rincones, voces y texturas que integran la nación.

2.- Estructura y funciones de la poesía y la prosa (las formas en que fue realizando su poética identitaria)

La intencionalidad distinta de géneros como la poesía, el epistolar, la prosa periodística, pedagógica o pública (esta última en el sentido de discursos oficiales en eventos públicos formales), la entrevista, etc; provoca en el discurso producido más significado del que solemos atribuirle a la “forma”. En este sentido, la forma no es sólo distinta, sino que se hace cargo de aspectos diversos incluso cuando comparamos un mismo tema, tratado en temporalidades similares y bajo la misma conciencia autorial. Lo sabía de sobra Mistral, quien deslindó muy claramente su labor de poeta de sus otras obligaciones burocráticas y educacionales, lo que se evidenció en una cantidad muy pequeña de poesía publicada, versus la gran cantidad de artículos que publicó en periódicos y revistas y la enorme cantidad de colaboraciones, intervenciones públicas y cartas escritas durante toda su vida. Esa intencionalidad distinta hace que para entender el tema que nos ocupa tengamos que optar por uno u otro género, logrando establecer sentidos bastantes diversos en algunos casos, y en otros, con aportes complementarios, pero jamás coincidentes. Esta distinción no es nueva, la observó lúcidamente Grínor Rojo en *Dirán que está en la gloria...Mistral*, al establecer que la prosa registra un proyecto más bien público, edificante, externo, sujeto a “obligaciones burocráticas”; mientras que en la poesía hay un registro más íntimo, personal, contradictorio e interior. Pero habría que decir que sólo una parte de la prosa se hizo según las obligaciones “funcionarias de las órdenes del gobierno de Chile”¹⁴⁰ y que a poco andar en ella, ésta nos

¹⁴⁰ Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997. Capítulo VI, pp. 247-290.

revela otra realidad, bastante más poetizada, más íntima, con dobles codificaciones y algo más contradictoria de lo que esperaríamos de discursos encomiásticos y edificantes. Debo decir que el propio Grínor Rojo reconoce en la prosa esa adquisición de otros tonos, pero mantiene su tesis inicial algo dicotómica.

2.a.- Su prosa

La prosa de Mistral no es homogénea en ningún sentido. Esto, porque la escribió para diversos fines, en distintas circunstancias y en muy variados géneros: discursos públicos, oraciones, reflexiones, ensayos, recados, artículos, semblanzas, homenajes, recomendaciones, declaración de principios, etc. Su necesario pudor no le permitió nunca publicar sus “prosas” en formato de libro. Durante más de treinta y cinco años fue entregando por todo el continente sus escritos, los que aparecieron en periódicos y revistas; de ahí la marca coyuntural en muchos de ellos y la variación tonal, que va desde un temple tremendamente intimista hasta el tono de la maestra que viene a ejercer en la tierra su labor doctrinaria¹⁴¹. En cada caso la forma se adecuaba al contenido, evitando siempre lo excesivo y privilegiando la síntesis.

Esta sostenida escritura en prosa cumple básicamente tres funciones: primero, poder articular en un lenguaje menos simbólico y sintético, en un lenguaje que pudiera vencer las limitaciones que impone la imagen poética a la elucidación lectora, una abundante reflexión crítica e intelectual referida a la contingencia mundial, continental y nacional, aportando a la configuración de la historia de las ideas desde Latinoamérica. En segundo lugar, la escritura de estos textos significaba para ella su sustento económico fundamental, sobre todo si pensamos que durante muchos años ejerció consulados en diversos lugares sin percibir por ello remuneración alguna y que durante algún tiempo el presidente chileno Carlos Ibáñez del Campo le suspendió su pensión de maestra. Decía ella: “estoy obligada a escribir una barbaridad de artículos gacetilla para poder mantenerme”. Una tercera función es la vinculada

¹⁴¹ Difundió su obra en prosa en periódicos, pasquines, revistas nacionales y extranjeras. En Chile el más importante medio fue *El Mercurio* donde colaboró desde 1922 hasta 1949 (habría que decir que es la única de nuestros cuatro poetas que realiza un tipo de labor tan sostenida con el principal diario nacional) y en América, el *Repertorio Americano* (publicación costarricense) entre 1919 y 1951.

con su afán de escritura irrefrenable, “porque es anotadora, escritora incurable, además de enferma imaginaria y real”, dice Laura Rodig, su primera secretaria.

Estas tres funciones aparecen en ella bajo la forma de discursos públicos ante asambleas e instituciones, “artículos gacetilla”, recados, notas periodísticas, comentarios, recomendaciones, cartas públicas, etc. Prosa que, siguiendo la línea trazada por José Martí, cubrirá una amplia gama de temas: semblanzas de personajes; descripción emotiva de lugares, objetos, países, quehaceres humanos, fenómenos sociales o naturales; filiaciones religiosas, recado-ensayos sobre problemas y temas contingentes o permanentes e incluso “oraciones” escritas y rezadas por ella. Un caso muy particular son las oraciones dedicadas a su hijo Yin, para mitigar el dolor causado por su suicidio.

Esta prosa, a la que se suma una importante producción epistolar, le permitirá a Gabriela armonizar, aunque sea puntualmente, las muchas vidas que tenía que vivir y superar los diversos lugares públicos en los que sucesivamente fue puesta. En carta a Manuel Magallanes Moure dice: “Mi herencia es cosa fatal; la cultura nada ha hecho en mí o porque estudié tarde o porque los temperamentos primitivos repelen la educación...(…). ¡Ah, Manuel! Por qué me he puesto yo por unos cuantos gramos de intelectualismo, lejos del hombre del pueblo, que debió ser mi compañero, si estoy tan infinitamente lejos del hombre civilizado...Es que vivo dos vidas: la que me hace vivir el mundo y la otra”¹⁴².

Al realizar la semblanza de una amplia gama de personajes históricos o artísticos, éstos reviven evocados seres de todo tiempo y lugar, hermanados por el ojo humanista y social de Mistral. A través de todos ellos, ella parece describirse a sí misma, sobre todo en sus deseos y temores. Hablando de la última hora de Sor Juana Inés de la Cruz, musita: “Tiene entonces, como San Francisco, un deseo febril de humillaciones, y quiere hacer las labores humildes del convento....Esta es para mí la hora más hermosa de su vida; sin ella yo no la amaría”¹⁴³. Hablar de los otros le permite autoconfigurar su propia imagen, tan fragmentada y violentada

¹⁴² *Cartas de amor*. Op. cit. p. 183.

¹⁴³ En: *Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924)*. México: Secretaría de Educación de México, Departamento Editorial, 1923 (1ª edición). Prólogo de Palma Guillén de Nicolau. (7ª edición, México: Editorial Porrúa, 1988).

en la vida real. Le permite también recomponer parte de lo que reconoce como su raza mestiza.

Cuando se trata de pensar los lugares, Mistral no sólo constata su “destierro” permanente, sino también su calidad cosmopolita; aquella imagen de ciudadana del mundo que no por pertenecer a la extirpe universal ha abandonado su tierra nativa: el valle de Elqui. Las fuentes para escribir sobre diversos lugares del mundo son los libros y las vivencias. Junto a una muy enorme prosa dedicada a Chile, a sus paisajes, personajes, lugares, olores y músicas, están las otras patrias. A ratos su prosa le parecía “siútica” y quiso preservar por sobre cualquier tipo de forma pulcra un pensamiento consistente. La intención es casi siempre elogiosa, pero en algunos casos levanta su voz para discrepar. Los tonos varían dependiendo del tema o de la circunstancia que rodea al discurso. El justo equilibrio entre coloquialidad y sofisticación le permite evitar cualquier tipo de banalidad o de hermetismo. Junto a sutiles y complejos devaneos espirituales, están las “estampas” de la realidad. En esta línea el tono a veces es crítico, las más de las veces es reflexivo, analítico, plástico, intimista...todo atemperado por su mirada poética. Cuando Gabriela describe la índole de los textos que seleccionó en *Lecturas para mujeres*, parece resumir su propio quehacer: “he buscado... primero, intención moral y a veces social; segundo, belleza; tercero, amenidad”¹⁴⁴.

En cuanto a la forma del recado, que tanto cultivó y al que le llamaba una clase de literatura “tercerona”, o “un poco plebeya”, habría que decir, que ya sea que esté escrito en prosa o en poesía el género se define por la intención de mostrar en dinámica conversacional un tema específico. Toma mucho de la poesía, pero lo fundamental es su tono: “el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir” (Cf. “Notas” a *Tala*).

2.b.- Su poesía

Sin duda el género que la definió y que dirigía incluso el temple y muchas veces la mirada de casi toda la prosa, es la poesía. “La poesía es en mí sencillamente un rezago, un sedimento de

¹⁴⁴ *Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924)*. México: Editorial Porrúa, 1988, “Introducción a estas ‘Lecturas para Mujeres’”. México: Secretaría de Educación de México, Departamento Editorial, 1923. (1ª edición 1923).

la infancia sumergida”, decía. En el temple de su poesía en general pesa el malestar del destierro, a veces espiritual, otras veces más exterior, pero siempre vinculado a esa poesía que según Von Dem Bussche se define por su tragicidad religiosa (expulsados, caídos, desterrados) y también por la intención de religarse como sujeto con ciertos espacios, interiores y exteriores, reales e imaginarios que le den alguna patria “donde vivir y morir”. “Sentimiento de exilio e irrealidad” (Rojo) que Mistral comienza a experimentar ya en su estadía en Punta Arenas. Casi nunca el tono es encomiástico, pues evita el gesto de “andar patriotando”, las más de las veces prima la conversación y la nostalgia.

Esta poesía se caracteriza por el ingreso de elementos orales y muchas veces populares (recursos del folklore ya descritos anteriormente) que violentan muchas veces la sintaxis y la estructura y que privilegian el ritmo, la precisión nominativa y el dinamismo en las acciones, lo que le da a los poemas mistralianos un tono demasiado personal, que no permite filiarla con casi ningún sistema o escuela literaria. El delicado trabajo de caracterización de la estilística y del temple mistraliano ya lo hizo con resultados notables Gastón Von Dem Bussche y a él nos estaremos refiriendo en los análisis de algunos textos.

Hemos intentado entonces aminorar, entre la prosa y poesía, las diferencias de sus respectivos logros estéticos en relación con el nacionalismo y la nación, para poner el acento en las formas por las cuales ambos tipos de discursos se complementan, se potencian y a veces se silencian mutuamente.

3.- Identidad nacional en su prosa

3.a.- Patriotismo y Nacionalismo

En su prosa más doctrinaria pasó de un nacionalismo homogenizador, de progreso social y responsabilidad civil a un nacionalismo popularista y marcado por la necesidad de la Reforma Agraria, de ahí que abandonara rápidamente su preocupación por el espacio de la ciudad y erigiera el apego al terruño y a la ruralidad como los ejes de su obra posterior. En cambio, en su prosa más “poética” y de relaciones internacionales, profundizó en un nacionalismo telúrico y regionalista.

Las preocupaciones de la autora por el país no surgen con su desterritorialización definitiva iniciada el año 22 con su viaje a México, sino que ya hay antecedentes de ellas en sus

primeros escritos. En efecto, en 1906 Mistral publica un artículo sobre “La patria” en *La voz de Elqui* y en 1912 ejerce como profesora de Historia en Antofagasta, adquiriendo desde entonces un importante contacto con una visión diacrónica de la formación de su país. Sus notas en cuadernos demuestran desde muy temprano su preocupación por Chile y sobre todo por su historia natural y su geografía. Será en su prosa, por el carácter doctrinario de ella, donde más claramente Mistral reflexionará y evidenciará sus concepciones acerca del sentido ideológico de la identidad nacional, aunque esas visiones hay que complementarlas con lo ocurrido en su poesía, pues ahí el trabajo oblicuo e íntimo que estampará será de mucho interés contrastivo y relativizador.

La abundante presencia del tema en su obra prosística, especialmente periodística y pública, tiene que ver con las funciones que va desempeñando a lo largo de su vida: primero como maestra y colaboradora de periódicos locales en el norte de Chile, luego como representante del gobierno chileno en la dirección de establecimientos educacionales, todavía en su país, y luego el largo periplo que se inicia con la invitación que le hace el gobierno mexicano a colaborar en su Reforma Educacional. Desde ese año, 1922, y hasta su muerte, Mistral ejercerá diversos cargos de representación nacional, en calidad de cónsul y ministra plenipotenciaria, no únicamente de Chile, sino también en representación de otros países (representa a México, por ejemplo, en Francia e Italia entre 1925 y 1929), lo que le significa una permanente necesidad de hablar sobre determinados países a otros países, cumpliendo diversas funciones: turísticas, promocionales, de establecimiento de relaciones fraternales, negociadoras, de agradecimiento, etc. En este sentido, pese a la sugerente y delicada pluma que pone en esos escritos y al contundente grado de conocimiento o erudición que evidencia poseer acerca de los temas allí tratados, no siempre está la Gabriela Mistral más sincera, la que se autonombra con resentimiento “la extranjera” y “la descartada”. Durante su visita a Chile en 1954, en su intervención en la Universidad de Chile, y luego de interrumpir el discurso que lee reemplazándolo por una conversación improvisada, señala con bastante confusión: “Con la licencia de nuestro señor Rector, quiero expresar que he visto muchas cosas que me han parecido muy bien y otras muy mal, en los lugares que he visitado. No las contaré, porque a los cónsules nos está prohibido hablar mal de los países de afuera”¹⁴⁵. A continuación hace

¹⁴⁵ En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, 10 de septiembre de 1954. Consignado por Magdalena Spínola. Op, cit. p. 166.

alusión a su recorrido por algunos “lugares” de Chile. Aparentemente, al inicio de la locución se está refiriendo a Chile, en este país ella ha “visitado” lugares, pero luego el discurso se autocensura y la razón que esgrime es que los que cumplen una labor de “representación” tienen vedados ciertos temas, ¿cuáles?, “el hablar mal de los países de afuera”. Si Chile es en este momento el país de “adentro”, aquel que no le ha gustado mucho, ¿a qué se refiere con “países de afuera?”, ¿es que en Chile no puede hablar de otros países o definitivamente tiene “prohibido” hablar de otros “Chiles”, de aquellos que han sido excluidos del proyecto modernizador nacional? El discurso se vuelve ambiguo y errático, pero sus confusiones mucho dicen de las exclusiones y desigualdades que habitan “dentro” de la nación.

Por la importancia que reviste dicha prosa, nos detendremos en los principales contenidos que hay en ella, integrando a veces el sentido de la situación comunicativa, en aquellos casos que esta se puede reconstituir. Las interpretaciones que aquí se hagan deberán ser relativizadas medianamente cuando más adelante tengamos que referirnos a la relación que mantiene Mistral con la identidad territorial en su poesía.

Este estar dentro y fuera es lo que le va a permitir a Mistral tomar la distancia necesaria de los temas en base al enfoque que hace de ellos, manteniendo un profundo sentido crítico, de compromiso y de edificación respecto de la función que ella piensa deben cumplir sus discursos: didáctica, moral, humanista y antimilitarista; todo atemperado por sus ideologías, que Fernando Alegría caracterizó como humanitarista, pacifista, cristiana social, antitotalitaria y americanista. El dentro y fuera aparece también en la conciencia permanente que tiene Mistral sobre su público lector o auditor, al que generalmente ella designa como “turista novelero” y entonces frente a él debe: terminar con los prejuicios, ser una “buena” anfitriona o promotora, superar la heterogeneidad comunicativa (Cornejo Polar) y nombrar lo mejor posible este mundo que es desconocido para el receptor. Además, estar dentro y fuera le permite mantener muchas veces la tensión de los opuestos y aceptar las contradicciones, incluso en temas tan aparentemente monolíticos como son el del patriotismo y del nacionalismo. Por último se podría decir que mientras la primera prosa se refiere a un Chile más externo, “un poco o un mucho abstracto, cuya descripción pudiera sonar por momentos

como pudiera sonar un manual escolar bien informado y mejor escrito...”¹⁴⁶, el país que es preocupación de la segunda prosa es más “interior, entrañable, pletórico de revelaciones”¹⁴⁷.

3.b.- Nacionalismo, progreso e inmigración

Para ordenar el material habría que pensar en un antes y en un después – ahora la distinción es temporal – de su viaje a México (1922) indicando que el tema es enfocado desde dos flancos fundamentalmente: uno más cívico, institucional y edificante y un segundo, más geográfico y psicosocial. Mientras el primero tiene que ver con la formación y consolidación de la nación y en algunos casos del Estado- nación; en el segundo caso se despliega a plenitud la representación territorial, tanto natural, como cultural y humana (el carácter), y lo que se vislumbra es la idea de la patria, más que de la nación. Sus reflexiones del antes y del después, sobre el “adentro y el afuera”, se van a mantener imbricadas y como latencia de su pensamiento a lo largo de toda su obra y su vida, con contingencias que la hacen poner el acento en un aspecto más que en otro, pero cuyos componentes se mantendrán vigentes:

- En el “antes de México” aparece un pensamiento profundamente cívico y legalista de lo que es la nación. Le antecede, sin embargo, un artículo muy inicial, cuyo sentido nos remite más bien al concepto que adquirirá la nación en el “después”, y que se titula “La patria”¹⁴⁸. En este artículo de 1906 y firmado por “Alguien”, la patria se vincula como concepto a la figura de la “Madre” y la niñez, por lo que debiera ser fraterna, acogedora y cohesionada. Se sabe que no hay forma de evitarla y que es allí donde se formará el alma: “Está la patria confundida en las remembranzas, con la niñez que siempre cobija i con la madre cuya presencia en ésta época de

¹⁴⁶ *Dirán que está en la gloria...Mistral*. Op. cit. p. 250. Me atrevo a hacer esta distinción que Grínor Rojo establece para el tratamiento del tema aplicando la primera caracterización para la prosa, y la segunda para la poesía, entendiéndolo que sin duda hay una prosa mucho más cercana a la poesía en términos del temple y la presencia de un sujeto personalizado, a diferencia de una prosa más narrativa, descriptiva y externa.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 250.

¹⁴⁸ “La patria”. Op. cit. pp. 56-58.

la vida es más que en ninguna reverenda i que la llena”¹⁴⁹. Más adelante agrega el lugar que le cabe a su Patria en su condición de artista. Sin embargo, cuando esas presencias maternas y naturaleza no están, o sea, cuando la patria son “los otros”, ésta se vuelve “madrastra” y se llena de gestos que remiten a la “envidia”, la “calumnia”, la “maledicencia”; estos oscuros hombres como hormigas arrastrándose no permitirán que haya luz en su patria. Y aquí apunta a una característica del carácter chileno que Mistral piensa, durante toda su vida como congénita: la envidia. Incluso si hay hombres grandes en esa patria, estos “envidiosos” no lo reconocerán: “Podrá la grandeza de un hombre irradiar como un sol sobre la Patria...producirles con su potencia una sensación dolorosa en sus cuerpo míseros: no la confesarán, no la aclamarán...I vivirá el jenio así en su Patria; bajo la Erupción colérica de la Envidia incontenible en el pecho de los unos i el silencio, aún más hostil de los otros”¹⁵⁰. Tendrá entonces este “jenio” que asomarse a “horizontes extraños” donde ser reconocido y abandonar la patria: “Odiarle sería una razon, asi como vivir léjos de ella es preciso para vivir con tranquilidad – que es algo parecido a vivir con felicidad”. El artículo lo escribe cuando tiene sólo diecisiete años, ya ha ocurrido el suceso terrible en el colegio de Vicuña y Mistral se siente amenazada por la “Maldad” y la “Calumnia”. Pero también se sabe excepcional: “Me enorgullece el inspirar ataques y odios; el inspirar desprecio me apenaría”¹⁵¹, le escribe a un amigo un año después. Ese “jenio” anticipa su propia condición de desterrada voluntaria que adquirirá formalmente cuando cumpla recién los treinta y tres años, confirmando una triste y larga historia de desaciertos en el tratamiento que Chile le da a sus personeros más destacados, principalmente a sus artistas. La frase “el pago de Chile” no hace más que confirmar este desacierto de tan larga data. Pero hay más, el artículo pone en tensión dos dimensiones del país que no se reconcilian: la “patria” que debiera ser (maternal, natural, justa) y la “patria” que es, donde lo que se impone es la envidia, la mediocridad, la pusilanimidad y la complacencia. Esos otros que convierten la patria en un lugar inhabitable, por lo menos para el “jenio”, no son por ahora claramente identificados. A sus diecisiete años hay plena conciencia

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ En carta dirigida a Carlos Soto en 1907. Transcribe una parte de ella Fernando Alegría. En: *Genio y figura de Gabriela Mistral*. Op. cit.

de las pulsiones negativas que existen, pero no se sabe de dónde vienen ni quién las provoca pues no aparece todavía el tema del poder.

Veamos ahora sus reflexiones ya claramente vinculadas a una idea de nación moderna y latinoamericana, aunque el concepto que utilice sea el de patria. En sus artículos de 1916 y 1919, inicialmente pensados para auditorios concretos¹⁵², o sea, como prosa pública, lo que aparece es una conceptualización del nacionalismo como eje de una modernización marcada por el progreso material y moral. En el artículo de 1916, “Conferencia para maestros: el cultivo del amor patrio”¹⁵³, el discurso es tremendamente optimista pues afirma que los deberes personales y cívicos van de la mano, por lo que cultivando cuidadosamente los primeros se desarrollarán los segundos. Influida por el biologicismo piensa las naciones como “hombres colectivos” que colaboran entre sí. Lo que agregará al nacionalismo será su plena confianza en la moral moderna del progreso y la certeza de que a más progreso personal mayor será el progreso nacional. Sostiene sí que en naciones donde el carácter nacional es débil, deberá cultivarse artificialmente el amor a la patria y es justamente “el maestro” , a quien va dirigido el discurso, el llamado a transformarse en una especie de “sacerdote del nuevo culto por la patria” que promueva las ideas del progreso y el humanismo. Él deberá cultivar dicho amor ahí donde las injusticias, la decadencia o la excesiva “juventud” de la nación no ha podido, por “contradicción vital”, engendrarlo. Así, mediante una delicada y sostenida educación del amor patrio, esta nación mejorará. ¿En qué consiste este amor? Afortunadamente Mistral está tratando de llenar de contenidos concretos el ideologema de “amor patrio” que se ha vaciado de sentido para principios de siglo y está pensándolo de manera bastante diversa de la que esgrime la versión militar. Reconociéndole a Chile su larga, aunque lenta, tradición institucional y organizacional confía en que sus ideas tendrán acogida:

- Medidas prácticas de solución de problemas como la nutrición, el saneamiento, el mejoramiento de las viviendas, la higiene social y el antialcoholismo
- Aumento de la enseñanza primaria y cultivo ahí del “amor” a la patria: “hacer que el niño dedique a su patria un pensamiento”.

¹⁵² Maestros en el primer caso y festejo en Magallanes del 18 de septiembre, en el segundo.

¹⁵³ En: *Magisterio y niño*. Op. cit. pp. 246-252.

- Cumplimiento irrestricto de sus deberes por parte de cada ciudadano y acatamiento de las leyes
- Cultivo del fanatismo por la disciplina y por el adelanto de su suelo

Esta idea de nación que la proyecta más bien hacia el futuro, reconoce los problemas con que se tendrá que enfrentar quien inicie la “campana” y cuyos obstáculos mayores serán el “carácter del chileno”, marcado en ese momento por una tendencia al anarquismo y a la demanda indiscriminada de reivindicaciones – influidos por Francia, cree ella – y por una temible falta de respeto ante las jerarquías, las jefaturas y los méritos de los otros. De esto último ella sabe bastante, pues ha venido reconociendo estas fallas en medio de sus labores en el gremio del profesorado chileno.

Para completar la visión del nacionalismo mistraliano de este momento me interesa rescatar dos puntos fundamentales de su artículo de 1919, “El patriotismo de nuestra hora”¹⁵⁴, el que fue escrito por Mistral durante su estadía en Magallanes, lugar donde había sido comisionada por el gobierno chileno para dirigir y reestructurar el Liceo de Niñas de Punta Arenas y “chilenizar” la Patagonia. El texto es leído por otra persona en un festejo local del 18 de septiembre y plantea básicamente la necesidad de postular un nacionalismo en nuevos términos. No se cuestiona el patriotismo, sino que se plantea que hay que hacerlo de otra manera. Es muy importante contextualizar este discurso en un contexto que por lo menos en Santiago había aglutinado a la juventud chilena en una posición anti-belicista (y además anarquista y socialista) de oposición absoluta al posible conflicto armado que podría ocurrir con Perú y Bolivia. En este ambiente antimilitarista Mistral pronuncia su discurso, aunque no tenga relación orgánica con los jóvenes capitalinos aglutinados en torno a la FECH. Realiza primero la inteligente defensa de un patriotismo que necesariamente tiene que cambiar de signo, para transformar la imagen que se tiene de Chile como “nación militarista” en una patria de paz y progreso, planteando la idea fundamental del cambio social desde una perspectiva propia del intelectual de la emancipación, entendiendo que el bienestar y la libertad no se conquistaron con la independencia, sino que ella sólo fue un puntapié inicial en la larga batalla por la construcción de la nación. En segundo lugar, está incorporando al

¹⁵⁴ En: Scarpa, Roque Esteban. *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977.

nacionalismo modernizador, la “cuestión social” en la dinámica del progreso social y la justicia, pero todavía en términos bastante amplios y no restringidos a la situación del campesino (lo que sí ocurrirá en una etapa posterior de su pensamiento político); este progreso sólo es posible equilibrando tradición y modernidad.

En esta labor hay tres organismos claves por su poder y centralidad: la cultura, que debe ser elevada y mejorada; el trabajo, que debe ser gratificante y el desarrollo de las ciudades. Me detendré en este último ingrediente, pues es el único momento en que Mistral la defenderá como sistema de vida e ideológico. Sólo aquí hace una defensa del tipo civilizatorio que representa la ciudad para luego defender, sobre todo a partir de la influencia que tiene en ella el proceso revolucionario mexicano, la ideología rural, la “ruralidad” como la llamaba ella misma. Más todavía, ya en *Poema de Chile* la ciudad prácticamente desaparece y qué decir de lo que ocurre con su imagen en la prosa del segundo momento: “Cuando dimos la espalda al campo y alzamos el hogar – esa casa apacible – en medio de las ciudades “febriles”, desposamos nuestra vida con la inquietud y con la decadencia física”, dice en 1922. Recordemos lo que José Luis Romero nos plantea al establecer el sistema urbano como aquel opuesto al rural y que en nuestro continente ha sido el eje de configuración de sus naciones. Este sistema se caracteriza principalmente porque su habitante asocia a ella la seguridad, la racionalidad, la herencia europea, pero sobre todo: el progreso, el cambio, el ascenso social, el individualismo y el éxito. En cambio, la ideología rural es más conservadora y se asocia al mundo indígena, al hispanismo tradicional, pero sobre todo se vincula a la naturaleza. Esto no niega que no haya habido desarrollo social en los campos, Romero indica que si lo hubo, fue en función del desarrollo de las ciudades y por lo tanto, también al interior de él hubo distintas formas de integración: las de los hacendados y la de los peones. Sin embargo, este es un mundo que estará excluido en el discurso de 1919, lo que rescata aquí Mistral es la ciudad y lo hace en oposición a una naturaleza que se presenta hostil y amenazante: ¿Por qué esta defensa apasionada de la ciudad, los puertos y el progreso material? La explicación la podremos encontrar en las funciones que está cumpliendo la maestra en Magallanes en 1919: chilénizar. Chilénizar es integrar a los inmigrantes en las mejores condiciones de igualdad con los habitantes de la zona; pero también implicaba integrar la Patagonia, zona alejada y casi separada del territorio nacional, a Chile – que para entonces era Santiago: “Los chilenos son los de aquí, señores; los que no se nos parezcan no lo son”, le escribía Gabriela irónicamente a Scarpa. Es justamente esa idea de la lejana gobernación del territorio de Magallanes como un

ámbito no chileno lo que hace declarar a la prensa que Mistral, al ir para allá, se transforma en una “desterrada” o expatriada en su propia patria. Sobre el punto volveremos en el apartado destinado a la formación del sujeto. Mistral está defendiendo este “terruño” porque debe hacer, necesita hacer la alabanza de la inmigración en la Patagonia y destacar la importancia de la presencia de colonos que fueron fundando puertos y ciudades a lo largo de Chile y a contrapelo de la agreste naturaleza. Las políticas de inmigración son de vital importancia a principios del siglo XX y ya veremos con Huidobro cómo es un tema plenamente vigente en el horizonte cultural: “A las tierras que la espada conquistó, o cubrió defendiéndolas, fueron los hombres del esfuerzo a alzar ciudades...No les preguntemos de dónde vinieron; trajeron su *fiebre* de actividad, respetaron nuestras leyes, y nos basta”¹⁵⁵. La importancia que Mistral le atribuye a la formación y desarrollo de las ciudades en el periodo de paz de la nación, se realiza en desmedro de la imagen de la naturaleza, la que aparece como hostil y amenazante (propio de la ideología del campo diría Romero): “sol implacable”, “selva hostil”, “pampa atroz”, “zona tórrida”. Alaba además, no sólo ese gesto fundacional, sino el proceso de desarrollo de la agricultura y la industria: “Alabemos a los que acudieron después a los campos desmontados, a hacer palpar las máquinas “febriles” y a crear la industria y el comercio...la ciudad fue naciendo”¹⁵⁶. Este abrirse a la inmigración le hace realizar la defensa de un nacionalismo que se abre al mundo, que no recela ni del mestizaje ni de la influencia extranjera y que no supone, para su edificación, la guerra de la raza, más propia de Europa. En otros escritos de la misma época, insiste en justificar la política de inmigración y esto es bastante sintomático por el carácter no-masivo de la inmigración en Chile y por la rápida incorporación del inmigrante, especialmente a principios del siglo XX, a una clase media próspera, sacrificada y casi siempre apolítica. En este artículo, también escrito en la Patagonia, Mistral atribuye nuestra pereza e “incompetencia para los oficios” a la falta de inmigrantes: “El indio araucano caminaba, combatía, cazaba. No edificaba como el azteca, no tejía maravillosamente como el quechua-aimará, no cantaba, no tenía don de organización...Para nuestro pueblo el inmigrante europeo es sólo hombre de dos brazos como los suyos y un estómago ávido, como el suyo,...pero llevan en esos mismos brazos desnudos potencia que no se toca ni se ve y que se llama ‘la civilización de doscientas generaciones’: padre platero,

¹⁵⁵ *La desterrada en su patria*. Op. cit. Tomo I, p. 162.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 163.

abuelo platero o canteador, bisabuelo decorador. Son títulos, y los más limpios títulos, para una democracia”¹⁵⁷.

Me detengo brevemente en una palabra que fui destacando en las distintas citas del artículo revisado: la palabra febril o fiebre; pues ya sea que se trate del adjetivo delirante y obsesivo o del sustantivo que implica una alteración de la temperatura y de los sentidos del hombre, en ambos casos el término connota ambición, delirio exitista y alteración del clima normal. No por nada la expresión “la fiebre del oro” significó en nuestras latitudes grandes migraciones en busca del enriquecimiento que no siempre ocurrió y que muchas veces terminó en tragedia. Por añadidura, se connota el término fabril, que asociado a éste da como resultado una contundente presencia de la ideología de la ciudad, del progreso y del éxito que aparentemente integra allí, en la actividad industrial, a los ciudadanos, pero que lo hace en un estado “febril”.

Durante su “destierro” en Magallanes Mistral cumplió tareas del gobierno de Chile en el proceso de chilenización de la Patagonia y por eso las matrices de sentido de muchos de sus textos en prosa de entonces tienen que ver con la inmigración y el chilenizar. El sentimiento más personal del destierro mismo y su admiración perpleja por el paisaje austral y por el furor del viento, le dieron más bien atmósfera poética y le permitieron concluir y bautizar *Desolación*: “Y mi real chilenización integral, abierta al universo y a lo plural americano, aunque siempre mantenga mi debilidad por la fuerza telúrica de mi valle de Elqui, que me hizo y me dio infancia, comenzó en su tierra y cumplí lo que, en carta a Matilde Ladrón de Guevara, escribiera: Lo que más quiero de mi país es Magallanes”¹⁵⁸

Sin embargo, la todavía joven Gabriela se dio cuenta muy pronto de que más que proteger e integrar a los colonos, ella debía luchar por mejorar las condiciones económicas y vitales de un sector de los patagones. Así cambiará rápidamente y definitivamente su postura ligada a un nacionalismo tradicional y “civilizador” por un nacionalismo popular, lo que implicará minimizar la importancia de la ciudad y reivindicar la ruralidad como alternativa de esta

¹⁵⁷ Mistral, Gabriela. “Inmigración” de Gabriela Mistral. En: *La desterrada en su patria*. Tomo I. Scarpa no consigna la fuente ni el año, de todas maneras es un escrito realizado entre 1918 y 1920. pp. 192-193.

¹⁵⁸ *La desterrada en su patria*. Tomo I. Op. cit. p. 13.

necesidad de una nación que integre a todos en su proyecto. Mistral vio que el proceso de chilenización no era más que un negocio de la capital y que entre “experimento y experimento”, debido al pecado de la naturaleza humana, ya sea “prestada o nativa”, había un enorme pueblo sufriente, desprotegido y víctima de los conflictos sociales. Quienes se enriquecían con estas tierras jamás las mirarían o se entregarían con facilidad al “nacionalismo internacional” (¿globalización?). Pienso que es este el momento preciso en que Mistral asume una postura muy política y de un marcado nacionalismo popular. El sello lo pone una carta enviada a Roque Esteban Scarpa y que éste transforma en prólogo de *La desterrada en su patria*: “...en cierta manera, yo hablaba por esa masa a la que pertenezco en cuanto a persona sin tierra, pero que pertenece a una tierra”¹⁵⁹. Lo que en este momento reivindica no son sólo leyes para la patria, sino tierras para los hombres de esa patria. Dice jugando con las palabras: “A una patria le basta tener leyes justas, para hacerse amar; le basta para incorporarlos a ella ofrecerles una tierra vasta”¹⁶⁰.

3.c.- Prosa de transición: el destierro de O’Higgins y los muchos países que es Chile

Hay dos textos que comparten la suerte de establecer la transición entre sus escritos declaradamente doctrinales en torno al nacionalismo y sus preocupaciones más regionalistas y telúricas. El primero es un discurso de 1938, “O’Higgins, símbolo de la gesta de la emancipación y de la amistad del Perú y Chile” y el segundo, de sólo un año después, “Gabriela Mistral sigue hablando de Chile” (circula también con el nombre de “Geografía humana de Chile”).

La prosa que sucede a ésta y que hemos denominado la de “después de México” será una que se abre desde lo histórico y político hacia nuevos sentidos, aunque siempre incorporando los anteriores, los que quedarán supeditados o al servicio de estas nuevas orientaciones. Sus preocupaciones y enfoques se abren ahora a la naturaleza en muy diversas dimensiones; al apego al terruño rural (su patria personal); hacia el espacio americano y hacia la conciencia cosmológica, de raíz indígena y teosófica. En esa prosa, como bien lo establece Grínor Rojo,

¹⁵⁹ Ibid. p. 23.

¹⁶⁰ Ibid. p. 23.

el tono cambia, se acerca más al temple íntimo y acogedor de los lugares pequeños. Con más intensidad ocurre esto cuando ya el escrito no cumple función pedagógica o funcionaria. Pareciera ser que desencantada en parte por las escasas posibilidades de progreso real y equitativo, la autora optara por la geografía y se refugiase en ella: “¿Por qué no lucir el hecho geográfico, cuando menos, que es el hecho indiscutible que tenemos, el lote de gracia que Dios nos ha dado, y hacer volverse hacia nosotros el ojo, bastante displicente, del Viejo Mundo?”, se pregunta en un artículo hecho para el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, en 1929¹⁶¹, en una abierta preocupación “turística” y “promocional” hacia Europa. Conquistar la identidad propia pasa también por la aprobación de esos otros que sancionan nuestra legitimidad y existencia.

Ese tono de una prosa más telúrica y local es la que Grínor Rojo prefiere y es la razón por la que pasa de largo por los dos escritos que ahora nos preocupan, es la razón por la cual también realiza un análisis tan brillante de su poesía en desmedro de una prosa que merecería más detención crítica. Una de las razones para hacerlo es que estos escritos, edificantes y funcionales, no van más allá de las “limitaciones que les impone su origen”¹⁶², limitaciones cuya naturaleza el autor no nos aclara, pero que son claro está, de tipo estético y artístico, si los comparamos con los logros alcanzados en su poesía. Pero es justamente esa limitación en el ámbito estético el que Gabriela Mistral parece compensar con su propósito de que la palabra cumpla aquí otra función, la que en algunos casos sigue siendo poética y metafórica, pero ya no en función estética, sino en afán social e identitario. Este abrirse del discurso a otros propósitos permite filiar sus textos prosísticos con un proyecto más amplio, no estético, directamente relacionado con la realidad y nutriendo las formas por las cuales los pueblos van configurando sus identidades de todo tipo, fundamentalmente las nacionales. Lo que en su prosa hay es esa delicada construcción de un país que debe ser mostrado y descrito para los “extranjeros”, un país que éstos no conocen y que confían en que Mistral podrá mostrárselos, pero el ejercicio también le sirve a ella para alimentar su vida y poesía. Nos preocupan estos dos escritos, instalados en el clímax de los discursos nacionalistas y americanistas de los años

¹⁶¹ “La geografía humana: libros que faltan para la América nuestra”. *Magisterio y Niño*. Op. cit. p. 136.

¹⁶² *Dirán que está en la gloria...* *Mistral*. Op. cit. Capítulo VI, p. 252.

cuarenta, puesto que son otra forma de “ser” del regionalismo de la época y cumplen funciones en un ámbito mucho más amplio que el simplemente artístico. Estos dos textos ejemplifican con claridad una preocupación nacional que si bien se establece desde otro lugar que la prosa anterior, todavía conserva la dimensión doctrinaria que hemos estado tratando de describir en este apartado.

El primero de ellos que versa sobre O’Higgins, se lo lee Mistral a un grupo de estudiantes peruanos y me parece que esta condición de ser un discurso “propinado” a escolares no es razón suficiente para descartar de plano sus planteamientos, sobre todo porque el discurso es cubierto por la prensa limeña y también por el diario *El Mercurio*, en Santiago de Chile, el 30 de octubre de 1938. Dice Grínor Rojo, sin detenerse en los contenidos del texto: “Del texto sobre O’Higgins, basta comprobar que se trata de una arenga americanista, que Mistral le propina a un grupo de escolares peruanos a su paso por ese país, en julio de 1938, que publica *La Crónica* de Lima y a la que por lo mismo podemos sumergir dentro de las que ella consideraba sus obligaciones funcionarias a las órdenes del gobierno de Chile”¹⁶³. Efectivamente el receptor ideal es un grupo de estudiantes, ellos aparecen textualizados en el otro polo de la conversación, pero el lector real es más amplio, son ellos y también un público conformado por las clases medias lectoras de la prensa peruana y chilena. “Propinarles” a estos sectores un discurso que verse sobre la fraternidad entre Perú y Chile – problema permanente en el silo XX, sobre todo por la disputa de Tacna y Arica sólo resuelta en 1929 – y sobre el destierro de un “héroe arquetípico” de Chile, tiene bastantes más implicancias y alcances que el simple afán pedagógico. Más todavía, la figura elegida para configurar un discurso que es también invitación a la fraternidad y al conocimiento mutuo, no es cualquier “personaje”, es en la jerga nacionalista chilena “el Padre de la Patria”, aquel que cimentó para Chile su vida independiente y cuya figura es parte de los emblemas nacionales de manera permanente y con alcances míticos –ya indicamos la importancia que tiene para la construcción nacional el “héroe”. Al decir Mistral que “la historia de Chile me gusta como un oficio de creación patria”, aminora lo encomiástico que pudiera ser el discurso y enfatiza su labor de reinterpretación histórica. El tono no podría ser apologético, porque lo que se desea es poner a ambos países en un mismo nivel, para reunirlos y fraternizarlos. Antes de entrar en el asunto central del discurso, la hablante crea una atmósfera en que el mar (“horizontalidad

¹⁶³ Ibid. pp. 251-252.

pura”) y el idioma (“camino fluvial”) invitan a ambos países a encontrarse para la colaboración mutua: “La voluntad de Dios fue regalarnos este camino fluvial de la lengua castellana. En el habla una podemos echar todos los barcos de la aventura; la amistad de los niños, el acuerdo de los mozos, el consorcio de los oficios y el trueque de los productos”¹⁶⁴, naturaliza así la relación entre los países y los reúne en un espacio pre-moderno y mítico (“raza solar”). Creado el clima, viene la finalidad de su discurso: agradecer al pueblo peruano por acoger durante veinte años al “héroe en desgracia”: “Un hombre de Chile, el primero de nosotros, Bernardo O’Higgins, llegó a vuestras costas como héroe en desgracia, el año de 1823, y se quedó con vosotros toda su vida...en esta luz unificadora de la raza el nombre de O’Higgins alentó veinte años, caminó veinte años, soñando a Chile y amando al Perú”¹⁶⁵, su descendencia fue peruana, prosigue la que agradece, y su familia está enterrada en el Perú. Este país, no el suyo, consoló al eterno ausente “(y no digo al desterrado porque no hay destierro dentro del Continente)”. Finalmente indica que fue el Perú el que le dio la “dulzura de vivir” a él, “el primero entre la chilenidad”. El discurso dice una cosa a los “escolares” limeños y otra cosa, bastante distinta, a los ciudadanos chilenos. A los primeros los mece con la dulce voz de la conversación de la gratitud. A los segundos, en sordina, los recrimina por lo que no hicieron o por lo que hicieron mal con el “Padre de la Patria”: un destierro de veinte años. De todas maneras ese “destierro” se verifica durante los primeros años de la consolidación de la independencia chilena y en medio de disputas por el poder. El recurso es el del decir sin decir o el de la denuncia mediante la negación: “no hay destierro dentro del Continente”, entonces, para qué atraer la fuerte expresión del “desterrado”. Lo mismo con la dulzura de vivir que se presenta como paradójal en el sentido que a él, el “primero entre la chilenidad”, no le fue permitido tomarla en su patria, sino que le fue dada en el Perú. Más todavía, el agradecimiento se vuelve conjuro del hecho histórico, por cuanto ha “envejecido en los textos escolares” y ahora, se ha puesto “a hervir” en nuestras manos. Es significativa la acción que le atribuye a O’Higgins cuando expresa que vivió “soñando a Chile y amando al Perú”, como si el destierro sólo le permitiera poseer al país en sueños –en el *Poema de Chile* también la hablante sueña– y la pulsión amorosa sólo se pudiera resolver en el país que lo

¹⁶⁴ “O’Higgins, símbolo en la gesta de la emancipación y de la amistad del Perú y Chile”. En: *Recados contando Chile*. Op. cit. p. 180.

¹⁶⁵ Ibid. p. 181.

acoge. El discurso completa su mensaje en doble codificación cuando finalmente la hablante se auto-representa y lo hace bajo la imagen de la “chilena errante”, no desgajada de la América, pero sí de Chile. ¿Al igual que lo ocurrido con O’Higgins? Entonces el discurso no sólo expresa una fraternidad bilateral entre países “hermanos”, como en apariencia parece, sino que sugiere la necesidad de una “patria” americana que compense las fracturas nacionales y redima a sus víctimas. Más todavía, como suele ocurrir en las estampas o en los retratos realizados por Mistral, ella ha estado también y en todo momento, hablando de ella misma, enarbolada como la “madre de la patria” y tratada como “la extranjera”.

En otro discurso, de 1939, conocido como “Geografía humana de Chile”¹⁶⁶ y bautizado como “Gabriela Mistral sigue hablando de Chile” en *Recados contando a Chile*, la poeta expresa la idea de la no coincidencia entre la unidad homogénea llamada nación y la diversidad de países que caben dentro de ella, llamada Chile, provocada por la “tiranía geográfica”. Todo el texto se extiende en las diferencias geológicas y de carácter que se observan en las tres zonas climáticas chilenas, que se comparan aquí a tres momentos del desarrollo cultural: la zona del “desierto de la sal” o “del salitre”, llamada mítica (moral del despojo y el sacrificio); la zona de los valles transversales y de los archipiélagos del sur, llamada romántica por lo turbulenta, tierra rota en el inicio y luego recompuesta en la Patagonia; y la tercera zona, la del Valle Central, ampliamente alabada en su estilo clásico, por ser el “verdadero aposento de la chilenedad”, por darle la unidad política y moral al país, pues “Física, y gubernativamente, Chile es el Llano Central”. De él alaba la “ancha respiración aliviadora” que representa la “patria del viñedo”, la “templanza misma” y ser columna vertebral. Incluso la “trágica paternidad andina” provocadora de erupciones volcánicas y terremotos, es asumida positivamente pues templó el carácter de los chilenos de estoicismo y altivez. Hacia el final y pese al detallado esfuerzo por nombrar las muchas patrias que es el país, el discurso se vuelve homogenizador, en un intento por imponer la idea de nación como algo unitario y coherente, que contenga la dispersión y heterogeneidad físico-social de la patria geográfica: “No aceptamos la suerte geográfica ni aun en lo interior: hemos forzado las diferencias de zonas

¹⁶⁶ Discurso dictado en la Unión Panamericana en Washington y aparecido en el *Boletín de la Unión Panamericana*. Washington, vol. 73, N° 4. Al final del discurso se anexaron dos poemas (“Salto del Laja” y “Volcán Osorno”), ambos incorporados en la edición de *Poema de Chile* como anexos.

hasta volverlas acuerdo y reducido su diferencia a una unidad, por medio de ferrocarriles y de navegación caletera”. Mistral rescata también la raíz indígena de la palabra Chile en el sentido de “nieve” o del onomatopéyico trino del pájaro para unificar simbólicamente el territorio. No conoce aún el sentido aymara de Chilly, “donde se acaba la tierra”, que descubrirá sólo cuando lea el libro de Subercaseaux el año cuarenta y uno. “Pequeño territorio, no pequeña nación; suelo reducido, inferior a las ambiciones y a la índole heroica de sus gentes”, reza en un artículo breve y bastante propagandístico que incluye en *Lecturas para mujeres*, llamado “Chile”¹⁶⁷.

La representación de esas otras patrias que conforman Chile está aquí tensionada claramente por lo que Grínor Rojo sindicaba como las obligaciones funcionarias de Mistral al servicio del gobierno chileno. Y por eso las contradicciones y la tendencia a suavizar una “estampa” que arrojaba, por su plasticidad y concreción, un paisaje bastante amenazador, telúrico y agreste; lo que no habría sido apropiado como “propaganda” para Chile, ni para la actividad turística ni para sus relaciones comerciales. Contradictoria resulta esta estampa, en la que quedan fuera de la patria más valorada su Valle de Elqui y su Patagonia, lugares que, como se evidencia permanentemente, constituyen sus patrias espirituales y preservan su identidad y su poesía.

3.d.- El carácter chileno: geografía, escudo nacional y mestizaje

En la prosa que acabamos de revisar la referencia a un carácter aparece con mucha frecuencia, aunque se supedita a los discursos mayores con las intenciones que ya hemos descrito. Lo primero sería decir que Mistral concibe la existencia de un carácter chileno o una chilenidad formada en la relación del hombre, desde sus rasgos raciales y físicos, con su cultura y la lucha por la sobrevivencia. En un artículo didáctico, incluido en su *Lecturas para mujeres* del año 1924, constata que la identidad nacional no sólo sería discursiva, sino geográfica y cultural. Por rigor geológico el chileno nortino sería de “sobriedad austera” y “ascetismo ardiente”; los del valle central bastante impávidos y los del sur, selváticos y sin lujuria. Una raza heroica, ambiciosa y nueva, concluye Mistral. En ese plano lo más alabado es el mestizaje, pues es él el que delinea nuestros rasgos fundamentales, aunque sea producto de una “violencia racial”. Piensa que el indio tiende a escasear como raza “pura” y que “el mestizaje cubre el territorio y no tiene la debilidad que algunos anotan en las razas que no son

¹⁶⁷ *Lecturas para mujeres*. Op. cit. 95-97.

puras”¹⁶⁸. Los elementos de la inmigración son para esta “raza” muy útiles, y así la laboriosidad alemana en el sur y la yugoslava e inglesa en Magallanes y en Antofagasta, construyen las grandes ciudades codo a codo con el chileno.

Entre los rasgos negativos que Mistral esboza acerca del carácter chileno es el de la envidia el más sobresaliente. Aparece ya en su artículo de 1906 sobre “La patria”, donde siente que es ese defecto el que provoca la mediocridad y la falta de superioridad moral del chileno. Incluso anuncia, premonitoriamente, que el que es víctima de ese mal tendrá como única salida el autoexilio. En su posterior estadía en Magallanes (1919-1920) Mistral resiente en carne propia el mismo defecto y lo denuncia en varias ocasiones. En otro sentido apunta cuando le recomienda a los profesores cultivar, junto con el amor patrio, el amor a la obediencia y al orden, por cuanto ella ha observado en las prácticas laborales y educativas chilenas que se desprecian las jefaturas, los méritos y las leyes y que todo se hace a medias, que nada aquí funciona a la perfección. Para contrapesar este defecto, en 1916 hace un sintomático y enérgico llamado a evitar la tendencia a las ideas anarquistas francesas.

Muchos rasgos son derivados de la contextura racial o de la fisonomía geológica chilena, en una suerte de concepción biologicista del tema. En algunos casos, sobre todo en sus cartas, la poeta las emprende en contra de los chilenos como una raza homogénea: “Raza espesa, brutal, raza de pacos y mineros”, le dice a Manuel Magallanes en una carta del 23 de junio de 1921. Pero lo que prima en sus discursos más públicos es una Mistral que matiza sus impresiones, sustentándolas en el factor de la diferencia social, expresada en un abandono por parte de los poderosos (incluida la clase media, a la cual declara pertenecer ella misma) hacia los más desposeídos. Muchos de los rasgos de debilidad racial y de raza deficitaria, propios de los discursos nacionalistas de las primeras décadas del Chile del siglo XX, serán explicados estructuralmente por Mistral, recomendando medidas para el mejoramiento de las condiciones de vida, compromiso social y aumento de la educación por parte del estado chileno. O sea, a partir de una concepción bastante esencialista de la psicología del pueblo chileno, Mistral propone sus propias soluciones políticas. Habrá entonces dos actitudes básicas: defensa y justificación de ciertas formas del “ser chileno”, sobre todo en relación con los sectores populares; y condena o denuncia de los aspectos negativos, generalmente presentes en la clase

¹⁶⁸ Ibid.

media chilena. Es en sus escritos de los años cuarenta, en que reflexiona sobre la literatura nacional, donde quedan mejor expresadas sus opiniones acerca del carácter. Rebatíéndole a Benjamín Subercaseaux su concepción negativa de los rasgos estéticos “aindiados” le indica, en tono bastante enfático, que también en Europa hay fealdad: “He repasado esta sección aceptando y rehusando razones, porque la lectura se vuelve un combate cuando se oye a un hombre cargado de conceptos y el que lee también sustenta los suyos...Endurézcase un poco usted y prefiera a las larvas finiseculares (descritas por Jean Lorrain en “Promenade des Anglais”) que pasean la ruta Cannes- Menton, la fealdad brutal y transitoria de nuestros pueblos mestizos...Cuatro siglos cuentan para nada en una operación étnica”¹⁶⁹. Más todavía, Mistral le recrimina a la propia clase media, el no hacerse cargo de las fallas estructurales que van diezmando la raza en sus sectores más pobres. A la acusación de Subercaseaux sobre la fealdad moral que se observa en el “vacío de la mirada” de los chilenos, le responde enfáticamente:

“Pero nosotros, su clase y la mía, usted y yo, tenemos la culpa de la ceguera que existe en esas dos pulgadas del rostro, la cual nos ofende a ambos como una especie de traición a la casta. Nosotros no hemos cuidado a Juan-apir y a Juan-gañán , ni en la ración del alimento que se le debía, ni en las varas de tela de sus ropas; menos aún en la altura de su techo, y no le dimos la parte que había menester de juegos y de música coral a la intemperie”¹⁷⁰

Esta recriminación sobre las responsabilidades sociales que le caben a los encargados del “mejoramiento de la raza” pone a Mistral en un lugar muy diverso del de Neruda o Huidobro, por cuanto este último piensa que las soluciones pasan por la inmigración o por la limpieza moral; Neruda, en cambio, bastante más ideológico, sin el enfoque político y práctico de Mistral, demandará cambios estructurales.

Pero no todo es tan malo y en este mismo pueblo pobre Mistral reconoce numerosos comportamientos virtuosos, en contraste con lo que ocurre con las otras clases sociales chilenas: “Aquella masa que usted sólo ve lenta, perezosa y de una blandura hipócrita (el campesinado), constituye para mí la raza chilena efectiva, la mayor y la mejor de nuestras clases sociales” (Nota a pie: Ibid. p. 103). Supera a la clase media, que es indecisa y ambigua,

¹⁶⁹ En: *Gabriela piensa en...* Op. cit. pp. 100-101.

¹⁷⁰ Subercaseaux, Benjamín. En: *Gabriela piensa en...* Op. cit. p. 101.

y a la aristocracia, “cuyas virtudes clásicas se han quebrado por el cosmopolitismo” (Nota a pie: Ibid. p. 103). Frente a las aparentes virtudes pragmáticas de estos sectores (pujanza económica, higiene pública, avidez que es el ahorro) la gente de pueblo esgrime virtudes prácticas: “partículas de señoría conservadas aun en la miseria más rasa”; generosidad que se conserva aún en la hambruna; ternura, amor al prójimo, y en “general un sentido cristiano de la vida, idéntico al que subsiste en toda la América indo-española y que forma la hora efectiva de nuestros pueblos”¹⁷¹.

Interesantes para nuestro tema son las reflexiones permanentes que Mistral realiza sobre los gobiernos o gobernantes, pues lo que de ahí surge es cierta impresión del nacionalismo desde la propia percepción de los “ciudadanos comunes y corrientes”. Por ejemplo en la estampa que hace del presidente Balmaceda, Mistral se detiene en las facetas que más plenamente identificaban a su pueblo: “su pueblo le celebraba el que fuera un hombre bello. Su retrato estaba en todas las casas...cada uno lo tenía visible como muestra de un ejemplar escogido de la raza, casi como un lebril de lucir”¹⁷². La presencia de los retratos del presidente en las casas, hasta en las más humildes, era una suerte de compañía en confianza que la gente se auto-otorgaba. La belleza y superioridad, la imagen del padre, es un aspecto no siempre explícito en las campañas presidenciales, pero exagerada al máximo en los populismos de los cuarenta. A Mistral le apasiona su aspecto identificatorio e irracional: “El plutarquismo al cabo es esto: el cariño del inferior hacia la criatura a la que siente suya por algún costado real o antojadizo”¹⁷³.

En esta raza chilena – parecida en general a los rasgos latinoamericanos – habría rasgos positivos que hay que mantener y esgrimir como fortaleza. Sostenía Mistral que las diferencias entre naciones no eran una fatalidad, sino una oportunidad para la convivencia mundial; y lo que a Mistral le parecía una ventaja del latinoamericano, podría aparecer ante el anglosajón como un defecto. Así, mientras el primero es, a los ojos mistralianos, más lento, goza con el análisis, tiene falta de satisfacción y mucha actividad interna; el anglosajón es de acción más

¹⁷¹ Ibid. p. 104.

¹⁷² “El presidente Balmaceda”. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 110-111.

¹⁷³ Ibid. p. 110.

rápida, casi como que el pensamiento se realizara al unísono de esa acción¹⁷⁴. Con impacto podríamos observar cómo muchas de las cualidades anglosajonas el chileno se las ha apropiado en los mismos rasgos que Mistral observaba en los años cincuenta. Ve Mistral que lo que más critica el extranjero en el chileno es su lentitud para todo, especialmente a la incorporación de nuevas ideas o influencias; pero piensa ella que el no ser impetuosos, no nos hace rezagados. Aceptaba como una virtud de nuestro carácter la tristeza araucana, imagen de nuestro meztizaje, pero también por el “orientalismo” que nos marca en muchos sentidos: “Cuál más, cuál menos, todos andamos con el nudo ciego de la pena araucana adentro y el rostro jovial que vemos nos lo afloja y nos descansa”¹⁷⁵. Esta especie de doble identidad está simbolizada, según Mistral, en el escudo chileno y en cuya heráldica se ha destacado más al cóndor que al huemul. A través de un fino juego deconstructivo del emblema, en un artículo mercurial del año 1925, “Menos cóndor y más huemul”¹⁷⁶, la poeta pone en su lugar lo que cada uno de los animales representa y propone que la actual época debe conceder más protagonismo al pequeño ciervo en extinción (el huemul) que a la gigantesca ave carroñera. A diferencia de los “discursos gritones” que han destacado más al cóndor. Aunque ambos, en representación de la fuerza y de la gracia, son necesarios. Así, vincula aspectos del carácter chileno a cada uno de ellos: mientras el cóndor representa la fuerza, el “ojo sanguinoso” que mira desde las alturas, la actitud rapaz y carroñera; el huemul representa la sensibilidad de la raza (“sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia”), tiene “parentela con la gacela” y por ello con la belleza, es espiritual, tiene “ojo emocionado” y sentido previsor. Más aún esos rasgos podrían representar también la oposición entre el expansionismo nacional capitalista y la integración colaborativa latinoamericana. Los diversos sentidos que ambos portan han ido también escribiendo la historia nacional, vista sólo en algunas acciones. Recordemos que Renan decía que “Interpretar mal la propia historia forma parte de ser una nación”¹⁷⁷ y lo que está proponiendo aquí Mistral es contrarrestar esa interpretación miope sumando gestos que

¹⁷⁴ Cf. Spínola, Magdalena. Op. cit. p. 266.

¹⁷⁵ “El presidente Balmaceda”. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 110-111.

¹⁷⁶ En: *El Mercurio*, 11 de julio de 1925. En *Recados contando a Chile*. Op. cit. p. 14-16.

¹⁷⁷ Citado por Hobsbawm, Eric. En *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Traducción de Jordi Beltran. Barcelona: Crítica Grijalbo /Mondadori, 1991, 20.

también han ocurrido en la historia nacional: acciones fraternas, actos de hospitalidad. “La predilección del cóndor sobre el huemul acaso nos haya hecho mucho daño. Costará sobreponer una cosa a la otra, pero eso se irá logrando poco a poco”¹⁷⁸.

4.- Identidad nacional en su poesía

4.a.- Otros nacionalismos en su poesía

La conciencia nacional en la poesía de Mistral se da bajo inevitables contradicciones y diferencias en los matices de su temple, pues hay una relación indisoluble entre su configuración y la del propio sujeto en los poemas. Si en la prosa primaba una patria cultural, doctrinaria o en función del “mostrar turístico”, en la poesía en cambio se privilegia la patria personal, natural, de la cultura cotidiana y espiritual. Aquí la representación es más de una patria que de una nación y ella está íntimamente vinculada a la configuración de la sujeto, biográfica y textual. En su poesía, las limitaciones del decir” y del “hacer” que le imponían sus cargos gubernamentales, han desaparecido por completo y por ello ha desaparecido también la tensión ideológica del nacionalismo, o sea, la lucha explícita y consciente por la apropiación y la representación de la nación verdadera. La contradicción aquí tiene que ver con la difícil adscripción a una patria única, esa “patria doble de dulzura y de desolación” que gozó y padeció en la Patagonia, va y viene en los textos poéticos, sin que ninguna de sus representaciones logre sostenerla definitivamente. Por esto mismo el discurso se vuelve sobre la hablante una y otra vez para decirla en relación con su identidad territorial, la que generalmente se vincula a los pequeños espacios rurales, a los gestos de la infancia y a las pérdidas sucesivas. Lo que está abundantemente en su poesía es la lucha del sujeto deseante por establecer una relación armónica con la patria, lo que es posible sólo por momentos. El mejor ejemplo de esta conciencia “nacional” es *Poema de Chile* y la sección “Saudade” de *Tala*. En esta última la “soledad” se mezcla con un ansia de comunión que es negada, pues este sujeto necesita establecerse en alguna “patria” en medio de la movilidad del viaje. Así, habría que decir que desde que Mistral abandonó Chile en 1922 y sobre todo desde 1932, año en que comenzó a servir en cargos de representación de Chile en forma estable y en diversos lugares del mundo, la poeta evitaba por todos los medios el desarraigo. En San Juan dijo “me

¹⁷⁸“Menos cóndor y más huemul”. En: *El Mercurio*, 11 de julio de 1925. Tomado de: *Recados contando Chile*. Op. cit. p. 16.

importa fuertemente no descastarme”. Viajar fue en ella una “profesión de olvido”, pero siempre en los viajes hubo un persistir en la necesidad de la nacionalidad en medio de la extranjería. Claramente identificada con el viaje de los místicos españoles, en una de sus estampas puso en boca de Santa Teresa de Ávila las siguientes palabras: “Yo medí mi Castilla caminando; llevo el mapa vivo bajo mis pies, hija. No me cansé de fundar. Tú, mujer de Chile, sin fundar, te has cansado”¹⁷⁹.

En “País de la ausencia” de *Tala*, echando mano a expresiones “incomovibles en su rango de palabras verdaderas”, el cansancio del que la “acusa” Santa Teresa, se vuelve desasosiego y proviene de la imposibilidad de fundar una patria donde vivir, pues todo apunta a una única patria para la muerte, que incluso entonces será innominada: “y en país sin nombre / me voy a morir” (versos que rematan la segunda y la última estrofa del poema). En el texto se configura un sujeto deseante, frustrado y que permanece en estado de ansiedad sin dar con las identidades buscadas. El texto, podríamos decir, se divide en tres momentos diferenciados de la relación entre el “país” y el sujeto (neutro). En el primero (las tres estrofas iniciales), el país des-realizado es sólo exterioridad impuesta y el sujeto “está” en medio de algo “extraño”, “sin nombre”, sin “cielos ni mares”, algo hecho de negación de país (en el sentido de “patria”) y de contradicciones; no se arriba a él, no se descubre, es país que no logra realizarse ontológicamente. En el segundo momento (cuarta, quinta y parte de la sexta estrofa), el sujeto interioriza la ausencia y asume que el “país” lo ha construido él mismo, bajo el signo de la negación, la pérdida y el vaciamiento. Mecánicamente aprendió la “fábula” (relatos nacionales), pero el sueño se deshizo:

“Parece una fábula
que ya me aprendí,
sueño de tomar
y de desasir.
Y es mi patria donde
vivir y morir.

Me nació de cosas
que no son país;

¹⁷⁹ Véase *Gabriela piensa en...* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978.

de patrias y patrias
que tuve y perdí;
de las criaturas
que yo vi morir;
de lo que era mío
y se fue de mí”.

La fábula sobre la nación se olvida con facilidad, pero lo que se vuelve pérdida irremediable es la privación de sus “criaturas” personales, provocada por la muerte. El país hecho en el sujeto es un injerto de varias patrias, “cosas”, criaturas y pertenencias, pero todo se deshace en cuanto se logra configurar. Para lograr el efecto, la quinta estrofa intercala versos afirmativos (impares) con versos de negación (pares), instalando el oxímoron como la figura más apropiada para integrar tensamente los opuestos. Lo que prima, entre “presencia” y “ausencia” es el verso par, por su acento agudo, su mayor brevedad (de mayor precisión y golpe) y porque es el verso que cierra el sentido del anterior (negándolo). A continuación re-construyo según lo antes indicado la estrofa quinta para demostrar la precisión con la que se modela la “ausencia”:

Presencia y afirmación, acento grave, verso hexasílabo:

- Me **nació** de cosas
- ...de **patrias** y patrias
- ...de las criaturas
- ...de lo que era mío

Cerrada por ausencia y negatividad, acento agudo, verso pentasílabo:

- que **no son** país;
- ...que tuve y **perdí**;
- ...que yo vi morir;
- ...y se fue de mí

La primera parte de la estrofa sexta cumple la misma función que la estrofa recién analizada, sólo que los versos impares son lo que ahora portan la negatividad de la pérdida y los versos

pares, la afirmación de lo perdido. Los tiempos verbales del pretérito definido, vuelven irremediable la negación: “Perdí cordilleras/ en donde dormí”, perdió islas y perdió huertos. Estos últimos, como compensación, formarán el lugar más habitable en *Poema de Chile*.

Pero hay más, no sólo hemos asistido al inexplicable país de la ausencia y a su des-realización dolorosa en el sujeto, sino que el poema termina, con la segunda parte de la estrofa sexta y la séptima, en una síntesis o forma de “salvación” que lleva al sujeto a “hacerse” de un país, que lo sigue y lo ciñe ahora temporalmente (“y en años errantes/ hacerse país”). Es un “país” hecho de sombras, de sobras, de nieblas y alientos dormidos. Pero lo fundamental es que es un país sin cuerpo y sin nombre, y es donde “me voy a morir”. La expectativa creada en torno a un país fantasmagórico producido por la imaginación también se pierde, pues el sujeto camina en él hacia la muerte. País de la “ausencia”, hecho de ritmos breves y bruscos, se encamina desde la precariedad a la pérdida total. La alternancia de versos hexasílabos y pentasílabos, con acento grave y agudo, respectivamente, llevan estrepitosamente el poema hacia una pérdida temporal y espacial sin solución.

Hay un poema póstumo, publicado en *Lagar II*, y que bien podría servirle de compañía a “País de la ausencia”, aunque su perfección estética no sea tan evidente como el poema de *Tala*. En “Vine de oscura patria”, el sujeto ya signado con el femenino (“ciega que va y viene”), vive entre dos patrias: una oscura que tiene “claro dueño” (sol, Dios) y que es lo le dieron, la fábula que le contaron, la embriaguez que le dio la “Tierra” hecha de “océanos” y “montañas”; y otra, la personal, “sin valle ni faena”, hecha de la negación del sueño y de la enajenación provocada por la extranjería, por otras lenguas, por el llamado permanente que la hace abandonar su “Tierra”, en “donde sin memoria, era dichosa”. El texto, da pleno testimonio de una pertenencia en la que ella debería sentirse plena, hecha de palabras mágicas y desmemoria, pero la opción final es renegar de aquello propio y salir hacia donde otros la llaman.

En “Beber”, otro poema de “Saudade”, la sujeto que busca saciar la sed, se abre a la magnificencia y calidez de América indígena y hacia su infancia con “madre (que) me llevaba el agua”; pero el “sorbo” no sacia para el presente la sed. Extrañamente (o significativamente), en la 1ª edición de *Tala* del año 1938, el díptico que abre y cierra el poema cambia su tiempo verbal en un sentido fundamental: mientras en la versión de 1938 se consigna: “Recuerdo gestos de criaturas/ y **eran** gestos de darme el agua”; en la edición de 1946 se lee: “Recuerdos gestos de criaturas / y **son** gestos de darme el agua”. El cambio en el tiempo verbal implica la

actualización permanente de la acción, lo que eterniza el gesto en una permanente realización. Lo mismo ocurre, ahora en sentido espacial, con el reemplazo de un verbo por la acción contraria. Así, en la edición de 1938 dice: “mi madre me **traía** el agua”; y en la posterior: “mi madre me **llevaba** el agua”. En ambos casos lo que tenemos es un insistir y un amplificar (las correcciones son para eso) la insaciabilidad de la sed o el gesto del sediento frente al que pretende calmarlo. El cambio del verbo “traía” por “llevaba” remite claramente a un habitar dentro (en la primera versión) versus un estar fuera (segunda versión), lo que hace que la segunda versión desarraigue aún más al sujeto deseante y lo aleje del gesto que le otorga el agua. Pero no está puesto en el sentido mundano del “consumista insaciable”, sino en el del gesto cristiano. En efecto, y como tan bien lo estudió Martin Taylor, este tipo de poemas remite a la frase de Cristo poco antes de morir: “Tengo sed”, y el sentido es de un Cristo que “estaba sediento de un indicio por parte de Dios de que el sacrificio y la expiación no habían sido en vano”¹⁸⁰. Aquí, los que le dieron el agua en sus niñeces, en sus revelaciones mayas o en sus siestas portorriqueñas, colmando su cuerpo y su alma, son opacados por el gesto, eternizado en el presente, de quien jamás sacia su sed, de quien no ha recibido compensación por sus sacrificios: “Todavía yo tengo el valle,/tengo mi sed y su mirada./Será esto la eternidad/ que aún estamos como estábamos”. Pese a todos los gestos dadivosos se conserva la sed, a diferencia de lo que ocurre con los dos himnos, donde el sentimiento de plenitud en la cosmovisión solar de “Sol del Trópico” y en el animismo andino de “Cordillera”, realizan plenamente a la sujeto y parecen devolverle su cuerpo y alma. Pero la sed volverá y con mayor intensidad en *Poema de Chile*:

“Y agua que les van a dar a
los tres entes pasajeros
con garganta que nos arde
y los costados resecos”
(“En tierras blancas de sed”)

En “La extranjera”, Mistral habla de otra que es ella misma y cuya lengua y presencia es siempre bárbara para los que la reciben. El bárbaro entre los griegos era aquel que sólo

¹⁸⁰ Taylor, Martin. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Op. cit. p. 205.

balbuceaba el griego. Mistral entonces, se convertirá en extranjera especialmente por hablar otra lengua, incluso entre los que comparten lingüísticamente su mismo idioma:

”Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas”

Así, en el viaje individual, a Magallanes o a México, a Italia o España, Gabriela se separará de la idea unificada de nación, para convertirse en una expatriada, “callada, extranjera y trascordada”.

4.b.- Identidad nacional en *Poema de Chile*

4.b.1.- Intención autorial y disposición de los textos

Concebido como tal durante los últimos quince años de vida de la poeta¹⁸¹, el *Poema de Chile*¹⁸² se instala en esa zona más bien silenciosa, pero obsesiva, de su última poesía, actitud

¹⁸¹ Según pruebas documentales y textuales de dos de los especialistas mistralianos más connotados (Cuneo y Daydí-Tolson). Soledad Falabella, en cambio, también con contundentes pruebas documentales, afirma que la fecha de inicio de escritura del libro es el año 1923. Pero como la fuerte presencia de la oralidad vuelve todo el corpus mistraliano en algo bastante “huidizo”, preferimos pensar que es a inicios de los cuarenta, cuando Mistral piensa ya en la estructura y nombre que tendrá el libro, lo que ordenará su unidad y el sentido del mismo. Tanto Ana María Cuneo como Daydí-Tolson transcriben títulos o fragmentos de poemas que llevan la intención del *Poema de Chile* en forma muy germinal y que datan de épocas muy tempranas: Cuneo consigna “Recado sobre Chile”, “Poema sobre Chile”, “Viaje imaginario y “Recado sobre un viaje”. Me inclino a pensar que sería más apropiado entender el origen del libro también en términos de la oralidad, o de la oralitura como la llamaría Elicura Chihuailaf, lo que nos permitiría concebir toda su obra como un gran libro que la autora escribió durante toda su vida. Esto lo digo porque todos los demás libros de Mistral están hechos de secciones, que bien podrían ser reagrupadas (se ha hecho en las antologías) en nuevos libros. Significativamente es *Poema de Chile* el único concebido como una totalidad, por lo que las discusiones sobre los orígenes precisos de *Poema de Chile* no tendrían demasiada importancia,

que se podría definir como voluntad de silencio. Decía en su viaje a Chile de 1954: “Ya no vivo para la poesía. Sólo escribo en verso cuando la necesidad de expresar lo que siento es muy grande. En lo que sí me empeño es en corregir con insistencia mis escritos en busca de perfección”¹⁸³. Lo cierto es que justamente en la producción del *Poema de Chile* ese empeño fue exagerado hasta el límite de la no-edición, pues lo concibió como obra abierta, cambiante e inconclusa. Dos de los cuatro libros de poesía publicados en vida por la autora, sufrieron numerosas modificaciones entre las distintas ediciones. Además, no todo ni lo más importante lo dijo en poesía; y no todo lo que dijo en poesía lo publicó, cediendo incluso en algunos casos a su publicación sólo por presiones externas. Generalmente en poesía dijo aquello que no podía decir en el ámbito público, muchas veces a riesgo de no poder entablar una comunicación fluida con el lector. Pero “el silencio” coincide también con una época de crisis religiosa y existencial provocada por la muerte de Yin y el retorno cada vez más imposible a Chile: “Mientras fui criatura estable de mi raza o mi país, escribí lo que veía o tenía muy inmediato. Escribí como quien dice, sobre la carne caliente del poema... Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escribo sino en medio de un vaho de fantasmas”¹⁸⁴. Será bajo este temple que se concibe esta obra, aunque no se concluya, pues concluirla habría implicado resolver los dos grandes problemas que la atormentaron los últimos años de su vida: recobrar a Yin y recuperar a Chile.

si lo que estamos tratando de establecer es cierto eje de continuidad coherente en su pensamiento y en su poética.

¹⁸² 1ª edición: *Poemas de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1967. Prólogo de Doris Dana. 2ª edición: *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1985. Prólogo de Jaime Quezada (esta edición anexa cuatro poemas, atribuidos incorrectamente al libro, según Daydí-Tolson). 3ª edición: *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Cochrane-Planeta, 1985. 4ª edición: *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995. Jaime Quezada, editor a cargo de esta última, realiza una serie de cambios bastante arbitrarios y sin explicación crítica en relación a la versión de 1967.

¹⁸³ Spínola, Magdalena. Op. cit. p. 154.

¹⁸⁴ “Cómo escribo”. En: Prólogo a *Todas íbamos a ser reinas*. Santiago de Chile: Editorial Fondo Escolar, 1975, pp. 13-30. (Publicado en 1938).

¿Para qué se escribe el *Poema de Chile*? La *intentio* autorial está claramente delimitada en un documento hallado por Soledad Falabella en los manuscritos conservados en la Biblioteca del Congreso en Washington, en la página 298 del Cuaderno 1:

- “- Contar en metáforas la largura de Chile, sus tres climas, etc.
- Contar finamente el que no me dejan volver
- Hacer hablar al niño en chileno y que hable bastante”¹⁸⁵

El contar tiene que ver con su poética de sustrato oral y dialógico que revisamos anteriormente, pero lo que aquí agrega es la forma adverbial: “metafóricamente”. Mistral ha contado en numerosas ocasiones esa largura de Chile y sus tres climas, pero no “metafóricamente”, por lo que la primera intención declarada es transformar en imagen poética, metafórica o no, la “larga Gea chilena”. ¿Para qué contarla de esa manera? Porque sólo a través de esa forma podrá re-ligarse con el territorio desde su identidad más plena: la de su decir poético. Un decir hecho de síntesis, de imágenes, de plasticidad, de subjetividades y sustituciones; provocador de sensaciones, de impactos sensoriales y de asociaciones. Para contar esa largura recurrirá fundamentalmente a tres configuraciones: la de los lugares, la del sujeto hablante, la de las personas.

Pero la investigadora encuentra también otro documento, muy significativo para mis fines, por cuanto en ellos aparece el diseño preliminar de una *dispositio* que Mistral pensó en diversos sentidos, pero que no coincidió, lamentablemente, con los criterios de los editores de la primera edición póstuma de 1967¹⁸⁶. En algunos documentos el orden es alfabético y en otros,

¹⁸⁵ Aspecto finamente estudiado por Soledad Falabella en su libro *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Op. cit. En capítulo 1.2. indica Falabella que tres subsecciones inicialmente contempladas fueron descartadas: “Mujeres que cantan”, “Cobre”, “Salitre”. Graves errores observa Falabella en la edición de Barcelona: Editorial Pomaire de 1967, a cargo de su albacea, Doris Dana, empezando por el título: *Poemas de Chile*. No se tuvieron en cuenta las diversas disposiciones pensadas por Mistral ni las últimas correcciones hechas por la autora al manuscrito mecanografiado.

¹⁸⁶ Habría que decir que las posteriores a la primera son tanto o más tergiversadoras del deseo mistraliano que ésta que le ocupa a Falabella. Pienso en la edición de Editorial Universitaria

de norte a sur. Pero es en la página 299 con el subtítulo de “TEMAS”, donde aparece una disposición bastante poco temática y ya declaradamente poética:

“Chacota con el niño

Arica

~~Margaritas~~¹⁸⁷

Chisme de pueblo

~~El cueco~~

~~La tenca~~

El pueblo chico

Aldeas

Desvarío nocturno a la orilla del mar

Encuentro con un pescador

Me cuenta fábulas del mar nocturno

Campesinos sin campo

El llama”¹⁸⁸

Esta *dispositio* ha clausurado el criterio único de tipo geográfico o meramente físico (a excepción de “Arica”), dándole mucha importancia a la relación que la hablante establece con otros sujetos, al clima psicosocial imperante en determinados lugares, al cambio social y finalmente a los lugares mismos. El hecho de que todos los “temas” no tachados no existan como títulos de poemas en ninguna de las ediciones de *Poema de Chile* y tampoco en los siete poemas manuscritos que Falabella propone agregar al texto principal¹⁸⁹; apunta claramente a

de 1996, donde el editor hizo realmente lo que quiso con el material, injertando partes de poemas en otros y alterando aún más la ya alterada disposición de los textos, sobre todo porque el editor no explicita los criterios de la edición.

¹⁸⁷ La autora hizo los tachados a mano.

¹⁸⁸ Falabella, Soledad. Op. cit.

¹⁸⁹ Hemos intentado respetar la edición de 1967, la que posee setenta y siete poemas más cuatro en el Anexo, aunque muchas veces hagamos referencia a los siete poemas encontrados

que estos temas indicarían secciones del libro, sobre todo porque hay una gran coherencia entre la *intentio* señalada anteriormente y esta *dispositio* de ahora. Lo que se evidencia es la preocupación por la configuración de dos ámbitos fundamentales: el del sujeto (personal y social) y el de los lugares físicos recorridos.

El sujeto, por su parte, se realiza de dos maneras: una “mama” en interacción permanente con el niño indio, el ciervo y los fantasmas de su pasado. Otra de las maneras es la configuración de sujetos vinculados a problemas sociales. La forma textual en que la primera relación se realiza es la conversación y los poemas dedicados absolutamente a la configuración de esto son “Hallazgo”, “En tierras blancas de sed”, “Pascua”, “A veces, mama, te digo”, “Despedida” y “A dónde es que tú me llevas”. En muchos de estos poemas, por las características del sujeto central hay presencia de declaraciones metapoéticas. De la segunda modalidad son los poemas dedicados sobre todo al problema de la reforma agraria y son los únicos que realizan la intención de la crítica social: “Campesinos”, “Reparto de tierra”, “Alcohol”, “Araucanos”. El poema “Adónde es que tú me llevas” comparte también esta última matriz. En este sentido hay prácticamente una ausencia de la dimensión temporal, histórica y memorialística; y en su lugar hay y en gran cantidad la textualización de espacios pequeños y “siderales”, descritos y criticados, evidenciados y sugeridos. Las únicas excepciones a esto son los poemas “Chillán” y “Araucanos” que refieren a hechos y personas situadas históricamente, aunque la alusión no sea nunca demasiado explícita ni precisa. Estos “lugares” responderán más bien a un afán geológico y local, que le habla a ella y que ella “menta” para sí misma y para el niño que la acompaña. Recuérdese que en la declaración que hacía Mistral de su *intentio* autorial una de sus preocupaciones era “contar la largura de Chile” y que en la *dispositio* mencionaba como temas de este ámbito: “Arica”, “El pueblo chico” y “Aldeas”. Coherente con lo anterior los lugares son de distinta naturaleza y mezclan lo magnánimo estelar y nacional con lo local y minimalista.

“La intención de “hacer hablar al niño en chileno y que hable bastante” se podría cumplir claramente en las secciones en que la enunciación se construye junto a otros sujetos: “chacota

por Soledad Falabella en los manuscritos de la Biblioteca de Washington y que ella propone agregar al corpus total del *Poema de Chile*: “Desierto”, “Misioneros”, “Balada de la menta”, “Cielo estrellado”, “Noche”, “Tacna” y “Valle Central”.

con el niño”¹⁹⁰, “encuentro con un pescador” y “me cuenta fábulas el mar nocturno” (mar espiritualizado y personificado). Es muy interesante notar cómo a lo largo de todo el *Poema...* esa “chacota” se mantiene en diversos tonos y registros, siendo en general entre niño y “mama”; pero también entre otros interlocutores. El encuentro con el pescador y el relato de las fábulas por parte del mar, tiene mucha relevancia pues en el poema “El mar”, la hablante acepta la intempestiva presencia de este “Gran loco suelto” en su vida a través de sus “cuentos” y espíritu “aventurero”. El decir de ese mar le permitirá a ella “decir” de otras maneras, más allá de sus “huertos” y “viñas”. Le dice al niño en una conversación que sostienen sobre el mar:

“- Primero, óyelo cantar
y no cuentes el tiempo.
Déjalo así, que él se diga
y se diga como un cuento”
 (“El mar”)

Podríamos decir que esta intención se cumple a cabalidad durante el *Poema...*, incluso enriquecida con la participación de otros “conversadores”: mamá muerta de la hablante, ciervo, etc.

La segunda intención: “Contar finamente el que no me dejan volver”, tendrá su expresión en la referencia implícita al dicho popular chileno “pueblo chico, infierno grande”, en las secciones “Chisme de pueblo” y “El pueblo chico”, cargados ambos por la negatividad de la maledicencia congénita chilena, de la cual Mistral fue permanente víctima y denunciante. Podríamos decir que esta intención se encuentra en el *Poema...* de una manera frecuente, pero a propósito de cualquier tema, pues en ningún poema le concede total dedicación. Es probable que tratándose de poesía, el tema no pudiera aparecer como matriz central, porque no se lo merecía y porque el tono declarativo, de denuncia y crítica no se avenía demasiado con el temple conversacional y conciliatorio que habita en gran parte del *Poema...*. En buen momento Mistral decidió darle más importancia a los suyos y a la naturaleza, sus verdaderas patrias, que a aquello que más valía olvidar. El clima de “cuchicheo a la espalda”, de “chisme

¹⁹⁰ En Chile la expresión “chacota”, por “broma”, connota un alto grado de informalidad, cariño y entretención mutua.

que cunde”, de envidia encubierta y soledad expuesta, aparece con gran fuerza sutil en muchos poemas:

“Pero tú les sabes, sí,
malicias y culebreos...”

“Hallazgo”

“tumbados de buhoneros,
aldeas y caseríos
llenos de roña y misterio”
“En tierras blancas de sed”

“Las gentes, chiquito, saben
de pájaros poco o nada;
sólo yantares y cosas
y chismes de la contrada”
“Emigración de pájaros”

Le dice el niño a la “mama”, en un tono bastante crítico y haciéndose eco de las “chismosas”:

“- Oye, pobrecita, óyeme:
ahora ya sé lo que pasa.
Me han contado las comadres
que tú eras, que tú fuiste,
que tuviste nombre y casa,
y bulto, y país, y oficio;
pero ahora eres nonada,
no más que una ‘aparecida’,
bulto que mientan fantasma,
que no me vale de nada”
“Perdiz”

Finalmente la intención de “contar en metáforas la largura de Chile...” se cumpliría en las secciones “Arica” y “Aldeas”. Pero el poema “Arica” (el único que nombra un lugar específico) no existe como tal en *Poema de Chile* ni se consigna entre los poemas manuscritos

que Falabella propone agregar al original, es más, es significativo que sí esté entre estos “Tacna”, no considerado en ninguna de las ediciones existentes. La referencia a “Aldeas” (lugar sin jurisdicción propia) apunta a la idea de la pequeña patria parental y natural, no política, que sería aquella con la cual más se identifica la hablante. En el *Poema de Chile* hay varios de estos lugares, aunque algunos coincidan con emplazamientos geopolíticos de la nación. El uso de “valle”, “selva”, “mar” implica una opción por los lugares naturales que le permitirán a la hablante (y a los suyos) habitar de mejor manera en el mundo. Incluso cuando los poemas se refieren a la fauna o a la flora, se remite a lugares en que éstas tienen su habitación. Los lugares que no son aldeas se “recorren” de manera más externa y claramente no forman parte de su mapa de pertenencia. Efectivamente, es esta la intención que mejor se logra en *Poema de Chile* y la que mejor logran sus editores al privilegiar un ordenamiento de lugares de Chile, de norte a sur, tal y cual se da en la realidad.

Pero además de las tres intenciones declaradas, habría que considerar también como intenciones esa *dispositio* temática que diseñó Mistral. Pues estas “secciones” están también atravesando como matrices de sentido el poemario:

- “Campesinos sin tierra”
- “Desvarío nocturno a la orilla del mar”, y
- “El llama”

La primera sección se textualiza globalmente en los poemas: “Campesinos” y “Reparto de tierras”, transformando en dos poemas y en tono esperanzador, la actitud de denuncia que hay en el enunciado inicial. Aunque también hay muchos otros poemas en los que el tema aparece bajo el mismo sentido.

La sección del “Desvarío...” apunta claramente a la configuración de un sujeto que a lo largo de todo el *Poema de Chile* se presenta (o la ven los otros) como la trascordada, la loca, la “fantasma porfiada”, por lo que no sólo a la “orilla del mar” ni en el espacio nocturno su condición será la de alguien perturbada y errática, sino que es condición existencial de la que sustenta el poemario en forma permanente. Sobre esta sujeto volveremos más adelante.

Finalmente, la sección “El llama” remite a la permanente presencia del llamado en el *Poema...*, entendido como la fuerza invocadora de los vivos en relación con los muertos, en

una lógica ocultista. Ese llamado como invocación a los muertos está presente en el poema “Aniversario” de *Lagar*, donde se admira la hablante de que “Miguel” contra el “logro de Muerte y de matadores”: “llamado con voz/ o con silencio, me acudas”. Hay también otro tipo de “llamado”, el que se le hace a ella para compartir los destinos de una nación (la llaman desde México, la llaman para hacerse cargo de liceos en Chile, etc). Pero el llamado en *Poema de Chile* operará por ausencia, no siempre se sabe quién es ese “él” que llama, no siempre llama, pero la sujeto vuelve sólo por la fuerza de su deseo. En el poema “El mar” el llamado de éste opera como antítesis del silencio de la tierra:

“—Nadie nos llamó de tierra
adentro sólo éste llama”.

Concluyendo, lo que se desea entonces es la recuperación de Chile a través de la palabra poética, entendiendo que esta recuperación es para ella misma, para su identidad personal de tipo territorial y también para Chile. Pero también se desea invocar a Yin a través del diálogo mantenido con el niño indio y la creencia en la posibilidad de vivir en otro estado espiritual y mental: como fantasma y como loca, respectivamente. Se desea también argumentar acerca de su difícil retorno a la patria “sin llamada y con llamado” y sobre sus ideas acerca de la Reforma Agraria.

Esta *intentio* autorial queda plenamente desplegada en varios poemas, pero me gustaría destacar brevemente sus alcances en dos poemas: “Hallazgo” y “Flores”. El primero es el momento del deseo y la ansiedad turbulenta del retorno; pero es el segundo donde se realiza la magia de la “albricia” (suerte, hallazgo, regalo; según las notas de *Tala*).

En “Hallazgo hay un tono que parece continuar el tono del poema “Aniversario” de *Lagar* que citábamos tres párrafos antes: “Y seguimos y seguimos,/ ni dormidos ni despiertos, / hacia la cita e ignorando/ que ya somos arribados”; pero acá en *Poema de Chile* se concreta el arribo sin la compañía de “Miguel”. En su reemplazo encontrará al niño-indio, su Ángel, mimetizado entre un “entrevero de helechos”, saltando hacia ella de pronto su “cuello” y su “cuerpecillo”. Esa personita, salida sin mediar explicaciones desde la naturaleza nortina será la que la acompañará en su recorrido por lo que “tuve de reino”, reuniéndose así el cuerpo del niño con el alma de la fantasma arribada. El arribo no es convocado por nadie, pero lo que la impulsa es su deseo, el de una muerta que muere “sin morir”y que desea completar su cuerpo en la patria

y en la madre, esta que la “tuvo sesenta años/y me habita como un eco”. Ella le explica su pasado al niño y en un giro brusco de la enunciación la que hablaba y llegaba es ahora dicha por otra voz: “y te mueres sin morir/ de ti misma trascordada, / y sueles interrogarnos/ sobre tu nombre y tu patria”. Lo que se encuentra entonces aquí es la forma, las limitaciones y las compañías que le permitirán recorrer esta patria, pero no la patria misma. Pese a ser el arribo inicial, aquí ya se cumplen tres de las seis intenciones explicitadas por Mistral:

- Contar finamente que no me dejan volver
- Desvariar
- Volver por el “llamado”.

Ya en “Flores” se vislumbra de pronto la realización de algunos deseos y el “hallazgo” de cosas preciadas: contar la largura de Chile, atravesando valles, desiertos y pueblos; evitando casas y puertas; hacer que el niño, en el futuro, pida la tierra: “Pide tierra para ti, cóbrala”; hacer hablar al niño y mucho; recorrer y encontrar los lugares más amados y evitar el “alboroto” de las ciudades (recuérdese la última y errática visita a Chile de Mistral):

Le dice el niño, que ya se ha “largado” a hablar:

“Claro, tuviste el antojo
de volver así, en fantasma
para que no te siguiesen
las gentes alborotadas,
pasas, pasas las ciudades,
corriendo como azorada,
y cuando tienes diez cerros,
paras, ríes, dices, cantas”

4.b.2.- Estructura y acciones del Poema de Chile

Ya el título contiene una intención referencial y totalizadora: el libro, concebido como un único gran poema, hablará sobre un único tema: Chile, ese “largo corredor eterno”; aunque en el transcurso constatemos que no es la totalidad de Chile la que esté en el poema y que el territorio no se concibe jamás homogéneamente, sino como una “largura” hecha de climas y territorios muy diversos entre sí, por lo que casi se podría hablar de varios “Chiles” en su

interior, pese a la unificación moral y política que pretende ser una nación moderna: “Deberíamos haber sido angostamente nacionales, y hasta regionales, y haber renunciado a esa gran honra que es la influencia moral en la vida la raza común”, dice en 1939¹⁹¹. Piénsese que en 1938 ha hecho Mistral su segundo viaje a Chile. Pocos poemas nombran directamente a Chile, complementando así la poética identitaria de Mariano Latorre, como un Chile hecho de rincones, con un Chile hecho de relieves geográficos, aromas, localidades, pueblos, animales, lugares naturales, plantas, personas y conversaciones. Es obvia la influencia de libros epocales como *Chile o una loca geografía* y *Chile y los chilenos*. Según Daydí-Tolson el título lo decidió Mistral poco a poco, pero ya luego de 1945 “la escritora se inclina por el título más general, que es el que adopta Doris Dana por ser el que Mistral usa en varias referencias públicas al libro, aunque no lo hiciera con la idea de proponer un título propiamente tal”¹⁹². Habrá aquí una intención que no había aparecido antes en los títulos de sus volúmenes de poesía. “Desolación”, “Ternura”, “Tala” y “Lagar” son sustantivos singulares que engloban sintéticamente un ámbito existencial. En el caso de los dos primeros, un temple; en el tercero, una acción sustantivada que implica destrucción y en el cuarto, al fin se está en un lugar simbólico, de desintegración de los frutos y sedimentación material, pero lugar al fin. Llegar al *Poema de Chile* ha significado asumir por un lado la dimensión artificiosa y estética de la escritura (*Poema*) y por otro, destinar esa función a su obsesión de toda la vida: *Chile*. El que la palabra “poema” esté en singular apunta a la poética que concibe todos los poemas como parte de un gran poema escrito durante toda la vida. Ya el título no implica una generalidad casi metafísica, sino una actitud concreta hacia un referente “demasiado real”. Soledad Falabella dice que con esto Mistral ha cantado la Nación en un momento de modernización de América Latina, pero podríamos decir que lo fundamental del proyecto es la construcción de un país a su medida, pues a través de la relación entre el sujeto fantasmal y el país, lo que se configura es una patria nueva, hecha según sus posibilidades afectivas y prácticas. No es un canto a la nación, pues jamás prima la actitud apostrófica ni el temple hímnico; es más bien la textualización poética de una conversación pendiente con el Chile más querido, el indígena y

¹⁹¹ “Gabriela Mistral sigue hablando de Chile” (también circula como “Geografía humana de Chile”) Discurso en la Unión Panamericana de Washington, publicado en su Boletín en el mes de abril de 1939. En *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 187-196.

¹⁹² Daydí-Tolson. Op. cit. p. 85.

campesino, el interior y pequeño, el natural hecho de olores, colores y sonidos. El otro Chile, el de los “discurso gritones”, el de las urbes “febriles”, el del chisme, sólo aparece tangencialmente. Por eso indica Rojo que la única manera de volver a Chile era así: textualizada en el *Poema de Chile*. “Pude no volver y he vuelto”, decía en 1954, pero ha vuelto a un espacio hecho sólo de palabras poéticas.

Lo que da el sentido de totalidad y coherencia estructural al poemario es la conversación que mantiene la hablante con el niño-indio, a medida que van caminando a través del largo y angosto país. Sólo en un segundo plano sería el viaje por la patria la matriz unificadora¹⁹³. La conversación, que sostiene la enunciación de todo el poemario, va cumpliendo diversas funciones, y por lo mismo adquiere diversas concreciones textuales. Hay conversaciones en que prima una actitud monológica y en general son de tipo referencial y son las que tienen menos presencia: hablan del “yo”, “del nosotros” o del “él” (“Valle de Elqui”, “Cobre”, “En tierras blancas de sed”, etc). En otras conversaciones prima el dialogismo, y desde la interacción entre un yo y un tú surge la descripción de Chile, el relato o la reflexión. En la mayoría de los poemas el tiempo de la enunciación coincide con el tiempo del enunciado, por lo que las acciones se van desarrollando a medida que va teniendo lugar la conversación. Muchas veces incluso el objeto descrito (La chinchilla, por ejemplo) se escabulle y entonces el poema desvía su atención hacia otros asuntos. A veces, se comienza describiendo un lugar, pero el poema dedica gran parte de su tiempo a textualizar la conversación. Los tres personajes (“mama”, niño-indio y ciervo) se turnan estos lugares pronominales, pero el mayor porcentaje del “yo” lo ocupa la “mama”. A veces se indetermina el punto de hablada y entonces la enunciación se relativiza y se vuelve ambigua, rasgo muy propio de la oralidad.

La acción natural constitutiva de identidad es la de reconocerse en ciertas representaciones espaciales muy definidas, de ahí el carácter fundamentalmente descriptivo que adquiere el discurso. Pero en ese mostrar, los personajes y/o la hablante van realizando otras actividades o acciones que los llevan a relacionarse con esas identidades o descripciones desde determinadas posturas. O sea, a este contar el país de diversas maneras subyacen una serie de acciones, que son como un “mapa de gestos de la poesía mistraliana” (Jaime Concha), donde destacan los

¹⁹³ Daydí-Tolson lo establece como lo central.

gestos del caminar, del conversar, del recordar (rememorar), del enseñar y del mentar. Gestos más sutiles van matizando todos los anteriores a medida que se avanza en el poemario.

El caminar se apresura y en muy pocos momentos descansa, pues se está bajo la premura del viaje. Muchas veces el niño ni siquiera alcanza a ver los lugares que atraviesan, aunque en repetidas ocasiones pide que se detengan. A veces el caminar es un vuelo, un descenso, un andar o un vagabundear. Lo importante es que el viaje se realiza en compañía – gesto estudiado extensamente por la crítica – y siempre es orientado hacia un sentido final. Según Daydí Tolson “caminar es para Mistral la forma perfecta del viaje, el acto natural por excelencia que pone al individuo en contacto íntimo con su mundo”¹⁹⁴. El cansancio, del niño sobre todo, se alivia cuando el discurso declara sus objetivos y finalidades: conocer, arribar, descansar, llegar.

El conversar adquiere diversos tonos y funciones: de distracción, contención, duda, queja, demanda, crítica, irreverencia, indiferencia, recriminación y ternura. A veces la conversación es retórica y en otras se verifica la intervención alternada y presencial de emisor y receptor. En general, en el acto del diálogo los gestos más negativos van del niño a la “mama”, pero sus demandas, preguntas y críticas son asumidas por esta “trascordada” con ternura y devoción. Muchas veces esta conversación ha tenido lugar porque alguien (generalmente la “mama”) es llamada, con la connotación ocultista que el término guarda en relación con la invocación que realizan los vivos de sus fantasmas. El verbo llamar aparece a lo largo de todo el poemario, sustantivándose la mayoría de las veces: llamado, llamada, llamarada.

El recordar aparece como divagaciones, rememoraciones (actualizar en la experiencia actual el recuerdo), nostalgias, autobiografía. El enseñar se presenta como el consejo, la entrega de la “imagen visual”, la explicación vivencial, pero nunca como el “mesianismo nacional” que observó Von Dem Bussche en su poética más americanista.

Finalmente, el mentar, es una acción que cubre todo el texto y que constituye el eje de las demás acciones. El bautismo se acompaña de la descripción esencial del objeto o del ser mentado. Se mezclan en el recorrido la descripción de lo magnánimo con una permanente preocupación minimalista (helechos, raíces, pájaros, etc.). Sin embargo, ocurre a veces que el

¹⁹⁴ Op. cit. p. 104.

nombrar es interrumpido por acciones que difieren el sentido que se quiere entregar o bien el desarrollo del poema deviene en conversación íntima de la “mama” y el niño, interrumpiéndose las expectativas que el poema había creado en torno a determinado lugar u objeto. Ejemplo de lo primero es “La chinchilla”, en que el animalito en extinción, “la chilena más linda” se escabulle de sus miradas y sólo nombran su huella, la huida y su persistente sobrevida como especie. Ejemplo de lo segundo ocurre en “La malva fina”, en que el olor suave olor de esta plantita provoca casi iniciado el poema una conversación entre la “mama” y el niño en torno a la condición errante de la mujer-fantasma, para luego, al final del texto desaparecer como sostenedores del discurso: “Pero, ¿por dónde ella va?/ Y si no es, ¿por qué camina?”. La “persona escabullida” que era la malva fina, ha resultado ser la condición vital de la “mama”. Y de la planta, que daba nombre al poema, poco y nada se ha dicho.

Las acciones se vinculan a imágenes muy concretas y sintéticas dispuestas en general en forma descriptiva, dialógica y en muy pocos momentos en forma narrativa, entendida esta última como relato. Quiero decir que no es posible hablar de estructura narrativa para el *Poema de Chile*, pues esta supondría una voz sostenedora del discurso que ya sea que cuente o que muestre, engloba el discurso y lo sostiene desde determinado punto de vista. Aquí no. Aquí diversas voces emergen, en diálogo o monólogo, para mostrar y contar lo que va sucediendo y lo que están pensando los personajes. Más preciso sería hablar de una estructura dramática, cuyos contenidos pueden ser narrativos, poéticos, pues son cuentos, cantos, poemas, divagaciones, silencios. El itinerario del viaje se da sobre una estructura de acumulación semántica de ciertos verbos (caminar, contar, mostrar), pero también sobre la intensificación de una configuración del sujeto que busca permanentemente evitar su des-realización. Lo que sí hay es la presencia de “efectos narrativos” verificables en los permanentes cambios del punto de hablada, los giros temporales y espaciales, la intensidad conversacional (discurso directo), el mostrar a los personajes a través de sus propios discursos y la descripción.

La forma fundamental del poema es el romance, evitando el tono hímnico y recuperando la intimidad de lo conversacional. No cantó en tono épico, indica Daydí-Tolson, sino que prefirió la anécdota mágica del cuento de hadas y la voz menor del romance.¹⁹⁵ Siguiendo a Quilis, podemos relacionar el romance con la canción popular, por cuanto ambos usan el mismo

¹⁹⁵ Daydí-Tolson, Santiago. *El último viaje de Gabriela Mistral*. Op. cit. p. 18.

metro, “por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña”¹⁹⁶. Pero también habría que vincularlo con la larga tradición hispánica culta y popular y su llegada a Chile a partir de la conquista¹⁹⁷. Continuado en su tendencia popular por la generación del 27, el romance tuvo a García Lorca como uno de sus cultores más importante, por la renovación que le imprimió. Cuando Alberti y Salinas se refieren a las formas en que García Lorca revitalizó el romancismo en el siglo XX, pareciera que estuvieran describiendo el mismo ejercicio que realiza Mistral sobre esta forma de la tradición: al romance narrativo, Lorca habría impuesto un romance dramático, “lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa”. Es permanente durante todo el poemario el uso del verso octosilábico, pero sin número regular de versos y de rima parcial. El número de versos varía entre estrofa y estrofa, pero cualquiera

¹⁹⁶ Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1973, p. 147.

¹⁹⁷ Es una tradición de muy difícil caracterización, de hecho, casi no se ha hecho en relación con su trayectoria en Chile. Los romances son originalmente castellanos y su genealogía se remonta a los siglos X, XI y XII, siendo refundidos hasta el s. XV. El tono de estos poemas es narrativo, sus asuntos son aventuras y hazañas, generalmente militares. Al ser la epopeya muy larga y difícil de memorizar, la poesía aristocrática debió convertirse para agradar al hombre más llano. Cuando esta poesía amplió sus públicos diversificó sus temas, centrándose más en la aventura novelesca que en la hazaña heroica, sobre todo en el amor. Algunos se conservaron hasta llegar a la imprenta. Están compuestos en versos largos, de dieciséis sílabas (octosílabos en Chile y en la generación española del 27). Este romance “primitivo” es episódico, descriptivo y dialogado. Hacia el s. XIV en parte de España prosperaron los romances fronterizos, que narraban sucesos militares; y hacia los s. XVI y XVII surgieron los moriscos, centrados en temas amorosos. Esta amalgama de romances es la que llega a América con la Conquista. En Chile, uno de los primeros en recogerlos de la tradición oral fue Julio Vicuña Cifuentes. Según él, el romance vulgar, derivación del romance juglaresco, relata por lo general crímenes, truhanerías, historias de cautivos y renegados y leyendas de “héroes”. De los romances andaluces, provocadores de “sensaciones fuertes novelescamente preparadas”, se habrían derivado los romances vulgares chilenos, que son anónimos y en los que se inspiraron algunos poetas populares del siglo XIX. Cf. Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, mayo de 1912.

sea esta cantidad, hay una rima asonante intercalada: a-b-c-b-d-b-e-b y si son estrofas más breves: abcb. Muy ilustrativo resulta el hecho que en los manuscritos del *Poema de Chile* Mistral realice distintos listados del orden posible que tendrá su libro, y cada título de poema lo acompañe con el tipo de rima (aa; ao; ea; etc), lo que apunta a una preocupación fundamental por la rima que aunque parcial, será uniforme. Entre los recursos lingüísticos hay que destacar una amplia libertad que se permite la poeta al transformar sustantivos en adjetivos o al substantivar verbos, creando una fuerte aliteración y derivación textual: llamada, llamar, llamado, llamarada, llama. Otro aspecto destacado –observado lúcidamente por Von Dem Bussche para toda su obra– es el uso de tiempos y modos verbales acompañados de complementos circunstanciales acumulados que indican acciones que se realizan durante el desarrollo del poema, en la forma de una “eternidad temporal sin remedio ni solución”¹⁹⁸. Otra forma recurrente, muy significativa para el sentido de pertenencia territorial, es la expresión coloquial: “me lo tengo”, “me tengo”, “me los tengo”, como interiorización de esa pertenencia e intensificación del vínculo afectivo, especialmente en los momentos en que expresa su “patriotismo”.

4.c.- Algunas configuraciones identitarias específicas

Los dos ámbitos fundamentales de las configuraciones identitarias de *Poema de Chile* son la del sujeto y la territorial. La configuración del sujeto se realiza básicamente a través de la conversación que mantiene con otros. Este sujeto ya sea “mama”, hablante, poeta o fantasma, se relaciona con otros que son íntimos (niño, ciervo) y con otros a quienes desea redimir (campesinos, araucanos) y en torno a los cuales se plantea la preocupación por algunos problemas sociales. El segundo ámbito son los espacios físicos y que son a lo menos de cinco tipos: magnánimos estelares (macrocósmicos) junto a diversas representaciones territoriales: magnánimas geografías nacionales, localidades específicas chilenas, manifestaciones naturales asociadas a lugares específicos y fauna o flora pequeña en perspectiva minimalista. Los poemas que corresponden a la configuración estelar son “Constelaciones” y “Noche andina”; los referidos a magnánimas geografías nacionales: “Valle de Chile”, “Viento norte”, “Monte Aconcagua”, “El mar”, “Luz de Chile”, “Montañas mías”, “Cordillera”, “Patagonia”, “Selva Austral”, “Niebla” e “Islas australes”; los textos que refieren a localidades específicas

¹⁹⁸ *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral. Op. cit. p. 188.*

chilenas: “Atacama”, “Valle del Elqui”, “Concón”, “Valparaíso”, “Chillán”, “Frutillar”, “Tomé”, Talcahuano”, “Concepción”, “Bío-Bío”; los que aluden a manifestaciones naturales asociadas a lugares específicos: “Volcán Villarrica”, “Cisnes (en el Lago Llanquihue)”, “La ruta”, “Salto del Laja”, “Volcán Osorno”, “Lago Llanquihue”; y los poemas que hablan de manifestaciones pequeñas de flora y fauna, que suman aproximadamente el cincuenta por ciento del poemario total. Entre los poemas referidos a esto se cuentan poemas tan disímiles como “El musgo”, “Araucaria”, “Anochecer”, “Despertar”, “El cuco” y “Huerta”.

A continuación me haré cargo de la configuración de la sujeto a partir de la conversación que mantiene con otros, para dar paso luego a una de las preocupaciones sociales de este mismo sujeto, cual es la de “la persona sin tierra”. Finalmente se hará referencia a la configuración de los espacios territoriales del *Poema...*

4.c.1.- Configuraciones del sujeto

Muchas de las reflexiones que hemos venido realizando a lo largo de todo este capítulo convergen en varios aspectos en la configuración de la sujeto que sustenta el discurso de *Poema de Chile*. Menos política e irascible que la mujer real constatada en su prosa, pero igualmente religiosa y espiritual, sobre todo en el sentido sacrificial¹⁹⁹, la sujeto construida en este *Poema...* adquiere distintas fisonomías y atraviesa por distintos estados. Lo que le da cierta continuidad a su configuración no es el viaje, pues éste tiende a tensionarla y desperfilarla, sino que la conversación que va manteniendo con el niño-indio atacameño durante todo el libro y con otros sujetos, menos o más íntimos. En efecto, ella cae como una flecha en el norte chileno, in-sepulta, venida de la región de los muertos. Desea salvar al niño y también andar sobre su tierra, para luego volverse adonde está su “Dueño”. En el extenso pero ágil viaje lo que permanece es el diálogo de la “mama” con el hijo, a veces los interlocutores son otros, pero la función comunicativa que se cumple es la misma. Habría que

¹⁹⁹ Según lo estudió tan certeramente Martin Taylor. Comparto plenamente con el autor en que hay una permanente metáfora sacrificial en su poesía y en su vida, con exceso de dolor y angustia, incluso cuando parece alcanzar la serenidad. Parece, piensa Taylor, que se deleitaba en el dolor y enorgullecerse de la servidumbre a la que la sometía el martirio, el exilio y el ascetismo. No comparto plenamente con el autor las causas que según él le provocan ese estado. Cf. Taylor, Martin. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Op. cit.

decir que la conversación era considerada como una práctica discursiva de alto rango entre las culturas prehispánicas y que se rodeaba por ello de una rigurosa ritualización. En este caso el género discursivo recurrido por Mistral responde a la misma función que tuvo en su momento el huehuetlatolli nahuatl, pues a través de la conversación que mantiene con el niño indio se va heredando una mirada y un conocimiento de las cosas del mundo, en forma empírica y emotiva. De hecho, una vez que juntos se han “aprendido” la Gea, la “mama” retorna al lugar de donde vino y deja al niño que “más sabe que el blanco ciego”. Ese diálogo construye un conocimiento acerca de la cosas, pero sobre todo acerca de la vida, los afectos y la actitud que se debe guardar frente a la naturaleza (cuidarla, escucharla, respetarla). Pero en Mistral hay algo más, pues esa conversación le sirve no sólo al niño, sino también a ella, que acaba de llegar a su Patria, sola y con deseos de recobrar los olores, sabores, rincones y sentidos de su tierra antes de retornar al lugar de donde vino, la región de los muertos que no terminan de morir²⁰⁰ o la región del sonambulismo, que no le permite detenerse demasiado en el mundo²⁰¹. Un afortunado ejemplo de esto es la conversación que mantiene con el niño en “A veces, mama, te digo”, en el que frente a las inquisitivas preguntas del niño, la “mama” reconfigura buena parte de su identidad: mujer que habla con las cosas, niña díscola, cuya familia es la naturaleza y cuyo maestro es San Francisco de Asís. La identidad de género se construye al recordar su niñez y sus abismantes diferencias entre el ser y el deber ser. A los doce años la llamaban la “cuatro añitos” porque:

²⁰⁰ De ese mismo lugar regresa, una vez que ha muerto, la madre de Mistral. Véase poema póstumo “El regreso”. En: Vargas Saavedra, Luis. *El otro suicida de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985. El sentido en su biografía es diferente en ambos casos, pues cuando muere la madre, es Mistral quien viaja a la zona de los muertos vivos, cuando Yin muere es él el que a veces retorna a su vida, invocado por ella y en calidad de fantasma.

²⁰¹ “Dicen que yo he sido y soy pobre, porque he andado y ando por el mundo como sonámbula. Tal vez; pero yo no deseo otra cosa sino aumentar mi sonambulismo, pasar sin enredarme en los matorrales de aquí abajo, como si me llamaran con prisa de otra parte”. Véase “Carta a Ester Grimberg y María Baeza”. En: *Magisterio y niño*. Op. cit. p. 288.

“...no cosía, no zurcía,
tenía los ojos vagos,
cuentos pedía, romances,
y no lavaba los platos...
¡Ay! y, sobre todo, a causa
de un hablar así, rimado”

Esta construcción quijotesca en versión femenina, instala a su vez en el niño otras posibilidades de construir su identidad. Lo que le enseña a él no son sólo contenidos sino gestos, comportamientos y caminos, la necesidad de ensayar siempre otras maneras para poder construir su identidad, echando mano a todas las posibilidades:

“- ¡Qué cara pones, la mama,
y lloras y no es de miedo!
Y ahora a causa de ti
siempre voy a estarme viendo
lo que mismo que tú, y a urdir
con ella veras y cuentos...”

En esta dinámica dialógica del *Poema de Chile* se construye también la identidad del niño, ejercicio poco frecuente en nuestras letras y que en Mistral ocupó una importante parte de su quehacer vivencial y poético. “El niño no es loco, y si lo es, mejor anda y mejor vive así: dejarle tal vez valga más que mantearlo...El inventa tanto como aprende, no es verdad que lo limite todo”²⁰². Entonces el ejercicio de creación patria, de retorno y recorrido se realiza codo a codo con el niño, y si bien se mantiene una jerarquía entre “mama” y niño, muchas veces el que determina qué harán será el niño. La caracterización del niño como un niño indio, agrega un tercer tipo de saber, que, demás está decirlo, es altamente valorado y aprovechado por la hablante.

²⁰² “El elogio del niño” (1944). En: *Magisterio y niño*. Op. cit. pp. 55-56. Magdalena Spínola indica que este discurso es el que iba a leer Mistral en el Estadio Nacional, en uno de los homenajes tributados durante su visita de 1954. Por falta de tiempo, pues los actos previos a su discurso se extendieron mucho, Mistral no lo habría leído y lo entregó para ser publicado por la *Revista de Educación*.

En “Hallazgo”, junto con relatar parte de su biografía de una manera muy sintética, se textualiza el hallazgo fortuito del niño indio y su encuentro con una extraña voz colectiva que la nombra como “hermana perdida, hermana”. Esa voz, aunque la critica, le da una especie de bienvenida. El niño indio representa en buena medida, aunque no completamente al Yin (Juan Miguel) de la Mistral real, sobre todo en las aprensiones y cuidados de que lo rodea, como si proyectase en él ciertas culpas y contradicciones que nunca la abandonaron luego del suicidio del hijo real: “Hijito nuestro, perdóname si te fallé en tus horas más apremiadas. Perdóname que en los momentos en que decidías tu destino, yo no haya estado junto a tu tribulación”²⁰³. La sujeto del poema, nombrada principalmente como “mama” (uso popular de mamá) y fantasma (alma en pena), va restituyéndose a sí misma sobre todo a partir de las conversaciones, discusiones, mimos y “chacotas” que mantiene con el niño. Ese ser que es un “niñito a medio crecer” – según reza la dedicatoria de “Albricia” en *Tala* – de alguna manera también representa a ese Chile a “medio” crecer. Lo interesante de las conversaciones es que están dinamizadas y animadas por el recorrido que van haciendo por una tierra llena de vida, de animalitos que se mueven, de plantas que le hablan, de una tierra “espiritualizada” –como dice Jaime Cocha– que a veces se vuelve como ella, un poco trascordada. Los diversos efectos narrativos inyectan el poema de una energía, vitalidad y ritmo que hablan muy distinto de la relación madre-hijo representada por ejemplo por las canciones de cuna. Ya Bernardo Subercaseaux y Grínor Rojo han estudiado la doble codificación que ese género entraña, y lo muy equivocados que están sus estudiosos al entenderlas como inocentes canciones para hacer dormir al niño. Lo mismo ocurre con el lugar de la maternidad planteado en *Poema de Chile*. La “mama”, lejos de ser el arrullo y el silencio para el niño indio, es la que salta y corre por Chile, la que despierta en él los sentidos, la que le enseña con pasión creadora, la que acepta críticas y critica, la que divaga y sueña, la que lo invita a ser parte de la Reforma Agraria. Claramente aquí no se ha derogado la maternidad como lugar hipertrofiado (Kamenzain) de la identidad nacional y continental, sino que se está planteando en nuevos términos. De ahí que no sea posible seguir hablando de Mistral, en este plano, bajo el sentido esencializador que lo

²⁰³ “Oración por Yin”. El “nosotros” se refiere a ella y a Palma Guillén. Publicada por Luis Vargas Saavedra. *El otro suicida de Gabriela Mistral*. Op. cit. p. 791.

planteó Jorge Guzmán²⁰⁴. De partida, el lugar reproductivo como valor en sí mismo ha sido reemplazado por el lugar productivo del aprendizaje, la enseñanza y la creación poética y “nombradora”; la madre como símbolo de vida, aquí es una muerta regeneradora de vida (cosmovisión indígena); el canto “arrullador” se ha combinado aquí con cuentos, fábulas, historias reinterpretadas, “decires” e ideogemas; y lo más importante, los espacios más propios de la “mama” son varios: la cordillera, el Valle de Elqui y la huerta. El lugar de la mujer en esa ciudadanía nacional se realiza desde el huerto y se hermana con los sin tierra. La asociación con el sistema cultural de la horticultura necesariamente remite a un periodo matriarcal. No me detendré sobre este aspecto pues la crítica literaria feminista ha hecho un invaluable aporte al respecto, especialmente cuando se relaciona la maternidad con los actos primigenios y con la naturaleza; cuando se estudia la maternidad como acto de producción poética: sensual y oral; y cuando sobre la figura de la madre reproductiva/pasiva se teje la de la madre productiva/ activa. Habrá que esperar futuros estudios, de todas maneras, para que se establezca cuál es el “hijo” que esa “otra” forma de maternidad configura y supone.

De las dos vidas que vivía Mistral aquí está claramente desplegada la personal, la que ella vive por ella misma, por eso muchas veces se nombra como Lucila y en otras, las menos, como Gabriela. Ya sea que ella hable de sí misma o que otros lo hagan, su identidad se va formando a medida que la nombran, que otros la “mientan” y reconocen. En este tránsito ella nombra y muestra al niño indio las cosas, pero también ella es nombrada y mostrada, es entonces fantasma, “mama”, fantasmagoría, poeta, madre, “fantasma porfiado”, huertera (no jardinera ni “horticultor”), campechana (en “La chinchilla”), etc. Es también la que relata cuentos, historias y fábulas, criticando algunas de ellas; y también, aunque por pocos momentos, la que canta. Son los sustantivos los que más vivamente la representan, pues es el nombre

²⁰⁴ Dice el autor a propósito de los libros de Mistral: “Parece por otro lado que las demás características de la madre de estos textos (amor, protección, hermosura moral, centro de las bondades y de las bellezas del mundo, figura de Dios, divinidad) son también elementos propios de nuestra imagen materna hispanoamericana y esa imagen desmesurada y amantísima de la madre es un elemento estructural de nuestra cultura”. Guzmán, Jorge. “Gabriela Mistral: por hambre de su carne”. En: *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1985, p. 62.

“devolvedor” de las cosas el que la devuelve a la vida; en cambio, cuando lo que prima es el adjetivo, generalmente éste proviene del cuchicheo y la maledicencia colectiva que se practica a sus espaldas: renegada, ausente, trascordada. Muchas veces incluso el niño indio se hace eco de la maledicencia colectiva y repite estos “motes” como ella les llama. Aquí se cumple esa configuración identitaria personal en la cual otros son los que refuerzan ciertos aspectos de la identidad y otros “otros” se encargan de negarla, haciendo que ella misma se cree una autoimagen de “renegada” y “trascordada”. Estos últimos “otros” aparecen débilmente en *Poema de Chile*, pero mucho dice el que no estén definitivamente ausentes. Por otra parte la imagen de la trascordada no implica que el acento esté puesto solamente en el desvarío y la desrealización de la patria – como enfatiza Soledad Falabella –, muy por el contrario, esa otra manera de mirar y recorrer los lugares permiten que el poemario sea capaz de mostrar, emotiva y documentalmente, un Chile que no había sido nombrado en su poesía de esa manera. Los recursos de la conversación, la rememoración y la crítica ayudan a que el recorrido no sea monótono ni repetitivo. Cada lugar, animal, conversación o estado anímico configura su propio tono y dinámica textual, por lo que cada poema se constituye en un universo autónomo y autosuficiente.

Podríamos decir que el sujeto se configura, en el plano de la enunciación, a través de su narrar, hablar, divagar y sobre todo a partir del conversar: es poeta, cuentera, narradora, hablante y conversadora. Esta configuración se realiza gracias a que la enunciación se va construyendo en cada poema de manera distinta, lo que le da la necesaria agilidad y el apropiado dinamismo al libro: a veces los que están interviniendo son la “mama” y el niño, con mayor o menor protagonismo de uno u otro; en algunas oportunidades (las menos) el que habla es el ciervo; a veces también la “mama” o la hablante configurada en otros roles le habla a ciertas criaturas o habla sola o para un lector ideal. La forma que prima es la del diálogo. Este diálogo funciona en muchos casos además como acto de habla: apurar el paso, apurarse, no quedarse, invitar a descansar, a parar. Las conversaciones donde se presenta la identidad en términos más enriquecedores son las que mantiene con el niño pues ahí éste la recrimina, le pregunta, la invita, la desafía y le critica amorosamente algunas actitudes:

“—A veces, mama, te digo,
que me das un miedo loco.
Qué es eso, di, que caminas

de otra laya que nosotros”
 (“A veces, mama, te digo”)

”...no sabes de flores
y disparatas al mentarlas”
 (“Flores”)

Esa mirada de otro sobre ella provoca en la configuración del sujeto un distanciamiento y perspectiva poco frecuente en poesía, por cuanto el hablante va cambiando permanentemente sus realizaciones, por lo que no existe en el poemario una única visión de mundo ni un temple de ánimo que sostenga la totalidad del discurso. Según estos distintos lugares que va tomando la enunciación, Soledad Falabella habla de una “enunciación impropia”, que realiza una lectura que transforma a la “patria” en algo peligroso, pues la desterritorializa. Me parece que en esa aseveración hay ciertos prejuicios que habría que aquilatar, sobre todo cuando la crítica señala la condición de “exiliada y muerta” de la escritora fantasma”, de “huacho” del niño-indio y de una naturaleza que contagia su locura. No voy a discutir aquí los epítetos utilizados – aunque me parece que varios carecen de fundamento – sino que me interesa discutir sólo el aspecto formal de la enunciación. Me parece que esa indeterminación recurrente es un artificio del mismo *Poema de Chile*, que no se debe a la naturaleza de lo representado (sean personas o lugares, sean “huachos” o “muertos”) ni al “desvarío” de la hablante, sino que tiene que ver directamente con la intención de volver ambiguo el discurso, estableciendo para ello variados puntos de vista para un mismo asunto, multiplicando las posibilidades de realización de la identidad, mirando al país desde distintos ángulos y bajo específicas condiciones (moviéndose, pasando, volando, desde las raíces, etc), valorando las huertas y los montes, en lugar de las ciudades y los jardines. La finalidad es construir la nación a través de ese ejercicio de creación que tanto ambicionaba Mistral. La conversación que mantiene con el niño encarna esta nueva forma de decir: cuestionadora, cuestionada, irreverente, iconoclasta; pero también responsable, humanista y con “sentido social”.

Recalco esto porque si por una parte hay cierta tendencia a espiritualizar a la Mistral creada en *Poema de Chile*, lo que hace cometer la exageración de empujar todos los sentidos del *Poema de Chile* hacia un programa de salvación – como si una suerte de fe desatada nos pudiera dar luces para entender su propia fe –, hay también la tendencia a circunscribirla reduccionistamente al ámbito de la locura, haciendo converger todos los sentidos hacia un

programa de total enajenación. Pero estas lecturas no siempre se verifican en los textos ni en la declaración de intención de Mistral. Y entonces, no sólo en lo general sino también en la apropiación particular de Mistral, prima más bien el deseo de quien la interpreta que la elucidación del suyo propio, pues, como decía ella misma: “Las mujeres somos así, más realistas de lo que nos imaginan”²⁰⁵. Las patrias son siempre claramente espirituales, pero tienen un sustento dado también por la tierra y por los seres que rodean ese cuerpo espiritual. Al desentrañar la forma en que se configura en la exterioridad del sujeto esa patria, una y otra vez el no-cuerpo de la hablante se confunde con el cuerpo de la patria.

En el plano religioso, que es probablemente el que con mayor claridad se ha estudiado, se manifiesta una mujer plena de búsquedas religiosas y espirituales, que encontró muchas respuestas en la religión católica y en la teosofía, incluso en el budismo, pero que no por ello (o gracias a ello) dejó de transitar por la vida terrenal y material. Cuando pensamos a Mistral como una ecléctica religiosa entonces la labor crítica requerida es bastante más demandante y a veces imposible de emprender. La teosofía le dio una mirada que muchas veces le llevó a cuestionar su catolicismo, por “ingenuo” y falta de reflexión, aunque no lo descartó como vía de purificación, convirtiéndose de hecho, el catolicismo y Cristo, en su refugio para el desgarró vital producido por el suicidio de Yin. La teosofía, según Martin Taylor, exigía un espíritu abierto y escrutador, dándole gran importancia a la naturaleza racional de la religión y a la purificación del individuo, porque se privilegiaba la investigación racional de los sistemas religiosos, lo que muchas veces Mistral aplicó también en el estudio de otros sistemas. Será esta mirada crítica, racional y ecléctica en confluencia con su catolicismo espiritual y social la que atravesará el temple de *Poema de Chile*. En él se mantienen muchos de los rasgos de este sincretismo religioso, pero destacan el apego al Antiguo Testamento, por la plasticidad de las imágenes y la atracción de ciertos personajes o cultos, una relación no ortodoxa con Dios, una creencia ilimitada en arcángeles y ángeles y la presencia de elementos de religiosidad indígena: culto a los muertos, dualismo, animismo, espiritualidad y rituales vinculados a grandes fiestas. De todas maneras la relación con la realidad está más cerca de lo que Larraín llama un acercamiento estético- religioso a dicha realidad, que uno correspondiente a la razón instrumental. Lejos está esta tesis de poder dar alguna luz en torno a un tema tan complejo como es el del tipo de identidad religiosa que se forma al interior de la identidad nacional y

²⁰⁵ “Menos cóndor y más huemul”. En: *Recados contando Chile*. Op. cit. p. 14.

cuyo aspecto más estudiado en Chile ha sido el del culto mariano. En la hablante del *Poema*...está claramente presente dicho sustrato, pero no nos podemos detener aquí en los alcances de cada una de sus realizaciones.

Antes de terminar quisiera descartar aquí, para la comprensión del *Poema de Chile*, la imagen de la desterrada, por cuanto ya Scarpa se encargó de regalarnos esa finísima explicación de lo que la denominación significaba en el marco de la estadía de Mistral en Magallanes – una Patagonia considerada para esos años como no chilena. Lo que aquí tenemos no es la descastada o la extranjera de *Tala* sino alguien que busca con determinación y dificultad un lugar para su habitación y la de los suyos, y que lo encuentra. Pese a que no integra la fuerza productiva de los agricultores (“no sembró”) la hablante poseerá la tierra de otra manera: a través de la conversación, el viaje, el conocimiento pormenorizado y la enseñanza a otro de ese saber. La poética del habitar (Bachelard) está plenamente ligada aquí a una particular visión del mundo –no en términos necesariamente totalizadores o universalistas – que en Mistral se verifica como un mestizaje no sólo racial, cultural, comunicacional (escrito y oral), sino también y muy especialmente religioso.

Para terminar debiera destacar que en *Poema de Chile* la relación con la patria inventada y revisitada, ha superado el tono de *Tala* para proponer una relación más enérgica y activa con el espacio, aunque sea desde el lugar de una sujeto en apariencia “renegada” que retorna a éste su “segundo cuerpo”. Aquellos rasgos que Mistral admiraba en el tono del Neruda de *Residencia en la tierra* parecen aquí realizarse parcialmente: hay mezcla de “sarcasmo violento” y religiosidad, de tono enfático y crudo, pero a la vez sobrio y directo, “caliginoso y palúdico”. El paludismo aquí remite al estado de trance, febril y fantasmagórico, propicio para la re-construcción imaginaria del país a partir de su materialidad más incuestionable: la tierra. Me parece que el temple aquí es más distendido, resuelto y propositivo, especialmente porque hacia el final, es la sujeto la que abandona el lugar concreto del país para volver junto a su Dueño, pero dejando en manos del niño indio la responsabilidad del terruño. El fantasma de este libro ha superado a “El fantasma” de *Tala*, agobiado por los límites, viviendo en “país que no es mi país” y acorralado por las puertas. Aquí el sujeto fantasma atraviesa puertas y ventanas, ciudades y aldeas, sin sufrir ya magulladuras y deteniéndose en aquellos lugares que más plenamente le dan el ser. La relación es entonces básicamente distinta porque se hace bajo la lógica del viaje liberador y escrutador y gracias a la conversación y al ejercicio nominativo.

Victor Turner entiende el viaje, entre épocas, posiciones y lugares, como una experiencia que crea significados y Benedict Anderson establece esta figura como una de las matrices culturales, anteriores a la imprenta que permitieron ir configurando la nación, especialmente a través del fenómeno de la peregrinación, religiosa primero, secular después (comercial): “En una época anterior a la imprenta, la realidad de la comunidad religiosa imaginada dependía profundamente de innumerables e incesantes viajes”²⁰⁶. Por eso la escritura de *Poema de Chile* se vuelve proyecto identitario de creación patria durante el viaje que se realiza junto al niño-indio. Esa compañía implica que no se debe viajar al pasado para encontrarse con lo indígena, sino que éste existe como latencia y mirada y nos puede ayudar a mejor recorrer los lugares que necesitamos recobrar. Un país que se ha vuelto sólo rincones, alimento de su habla, paisaje rural y relaciones íntimas, país que la “trascordada” quiere recuperar en la figura de una comunidad fraterna que los proyectos nacionales no han permitido.

Todas estas miradas le permiten entonces configurar al interior del *Poema...* una cosmología estética, que construye un espacio y un tiempo para la habitación de este sujeto y para los seres que la acompañan en su recorrido por Chile. Para esto privilegia ciertos espacios y los dispone no sólo con criterio geográfico (de norte a sur) sino bajo su particular afán identitario. Sobre esto volveremos en las páginas siguientes. En el plano más social y político también establece una relación con otros, especialmente con aquellos a quienes necesita redimir de la injusticia social: los “sin tierra”.

4.c.2.- Persona sin tierra

El sujeto configurado en *Poema de Chile* realiza una clara opción por el campo y por las personas ligadas a la tierra.

Durante las primeras décadas del siglo XX la migración campo-ciudad había convertido bastante el Chile finisecular que Mistral conoció en su niñez. Para entonces, Chile tenía una población de tres millones de habitantes, de los cuales el 65% vivía en el campo. El panorama ha cambiado para los años treinta y la población urbana ha aumentado considerablemente. En estas circunstancias el campesinado chileno ha disminuido, pero han aumentado los grandes

²⁰⁶ Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

propietarios rurales, quedando los primeros en una situación de igual o mayor pobreza que los pobres de la urbe. Por eso, hay una ruralidad original que marca la obra de Mistral y que tiene que ver con su infancia y la relación con la madre. Pero también hay una ruralidad construida, que preserva a través sobre todo de su escritura, destacando allí el privilegio del campo, ese “dejo rural” en que según ella misma ha vivido y se va a morir, esgrimiéndolo como el mejor sistema de vida y la ideología más apropiada a sus deseos. Se declara entonces, campesina de origen y costumbres, y también campesina “voluntaria o deliberada”.

En 1931 en Puerto Rico, marcada fuertemente por la “cuestión agraria mexicana”, Mistral escribe un artículo “Conversando sobre la tierra”²⁰⁷ donde de alguna manera le restituye a la tierra, como representación nacional, su importancia política y económica. Porque podría pensarse (los nacionalismos así lo hicieron) que alguien preocupada de sus raíces ancestrales, de su analógica relación con el cosmos y la naturaleza, de su religiosidad franciscana que la hacía llenarse de amor frente a toda criatura de Dios, de su condición de poeta “santa”; podría haber descartado de sus preocupaciones aquellos problemas más prosaicos como la propiedad de la tierra. Pero en este artículo y en numerosos otros y en varias intervenciones públicas el tema le preocupa en términos categóricos de soberanía nacional y de justicia social, sin ir más lejos, recuérdese la obsesión que marca su visita a Chile del año 1954.

Con este tipo de propuestas Mistral llama a considerar en los programas nacionales (muchas veces está pensando en la educación) una suerte de “popularismo” en lugar del “populismo espeso que es el de los bajíos”²⁰⁸, que considere como central el aporte de las culturas populares: campesina e indígena, expresadas artísticamente en el folklore; y el espesor crítico, valórico, cognitivo, lingüístico, matrístico y empírico que esos sectores aportan al país. Pero no porque considere a esos individuos dotados de ciertas cualidades sobrehumanas o porque sean los “elegidos” de alguna religión, sino porque esos sectores tienen contacto directo y vital con lo fundamental para la vida: la tierra. En un discurso algo exagerado e influida por Vasconcelos propone una suerte de “patria campesina universal”. Lo importante es que considera que esos seres saben mejor que nadie la manera de trabajar, cuidar y preservar la

²⁰⁷ En: *Materias. Prosa inédita de Gabriela Mistral*. Prol. de Alfonso Calderón. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978, pp. 156-164.

²⁰⁸ “Niño y folklore”. En: *Magisterio y niño*. Op. cit. p. 282.

tierra para las futuras generaciones: “Toda cultura empieza por la tierra; entre nosotros, la cultura ha querido empezar por el bachillerato”, dice en un artículo sobre Coquimbo en 1925; pues ha observado cómo algunas tierras son diezgadas por el desconocimiento acerca de sus reglas, cuando lo básico, dice ella, es saber regarlas. No es casual que los incas hayan construido eficaces sistemas de irrigación, plantación y renovación de las tierras y que coincidentemente uno de los personajes centrales del *Poema de Chile* sea un niño quechua. De esto habla Jorge Larraín cuando indica que las identidades tienen un sustento material, sin el cual, aclara ahora Mistral, no es posible concebir sociedades, religiones ni costumbres: “Desde que Dios sopló alma sobre el barro de Adán y puso ese cuerpo animado en un jardín, se fijó la alianza perdurable del alma, cuerpo y suelo. El alma pide el cuerpo para manifestarse y el cuerpo necesita de la tierra para que ella le sea una especie de cuerpo mayor que la exprese a su vez y que le obedezca los gustos y las maneras”²⁰⁹. Antes ha dicho: “La tierra es el sostén de todas nuestras cosas y no hemos creado todavía otra mesa que soporte nuestros bienes”²¹⁰. Los mitos prehispánicos explican que el origen del hombre, que es divino, se realiza a partir de materialidades: sólo una vez que el maíz ha entrado en el cuerpo del hombre, este adquiere su condición de tal en el *Popol Vuh*. Más todavía, en diversos escritos la tierra se iguala con la madre, en su fecundidad y protección. De ahí, por ejemplo, que en la sección “Poema de la madre” de *Lecturas para mujeres* incluya Mistral el texto “Imagen de la tierra”. En el mismo *Poema de Chile*, los cuerpos de la madre, de la “mama”, del niño y la Gea se vuelven uno solo en continua comunión.

Pero cuando la preocupación pasa en Mistral de la dimensión religiosa a la política, entonces su dedo apunta hacia la propiedad de la tierra, porque ella misma declara pertenecer a una estirpe sin tierra: “En cierta manera yo hablo por esa masa a la que pertenezco en cuando a persona sin tierra pero que forma parte de una tierra”. Son justamente los más cercanos a la tierra, los más despojados de ella. Piénsese que son los indígenas chilenos (y americanos) los primeros despojados de una tierra que para ellos tiene un doble sentido, material y simbólico, y sin la cual pierden todo sustento (mapuche: gente de la tierra). Por su parte, los campesinos

²⁰⁹ “Conversando sobre la tierra”. En: *Materias. Prosa inédita de Gabriela Mistral*. Op. Cit. p. 159.

²¹⁰ Ibid. p. 158.

pobres sólo acceden hoy a una “patriecita, la faja mínima de nuestro asiento”²¹¹. O sea, no sólo busca su patria personal entre el campesinado, incluyendo allí a los indígenas, sino que ella misma tiene conciencia de la paradoja que implica pertenecer a un territorio (la nacionalidad), pero carecer de tierras en ese territorio. O sea, está tratando de entender la contradicción de que simbólicamente se forme parte de una tierra, pero que materialmente se sea un des-terrado. Peor aún, partes de las tierras que pertenecen al país pueden ser también enajenadas y entonces se habrá acabado, dice Mistral, toda posibilidad de perfeccionar esa tierra. Poco importará la educación, la administración o el servicio social, “pero venga la pérdida del suelo; cambie de dueño la mina que alimenta a una ciudad...váyanos el depósito de salitre de nuestro poder...y se han acabado con la realidad de la tierra defectuosa, pero susceptible de orden, todas las posibilidades de hacerla perfecta”²¹². El suelo es la “posesión máxima”. Y entonces, piensa Mistral, que la independencia sólo independizó al 10% de los chilenos y que la visión antiagrarista de nuestros gobernantes no tiene sustento económico ni material. Mistral sentencia a estos personeros diciendo que hacen como que la nación se ordena desde la Cámara Legislativa y la verdad es que se ordena, dicta y controla, desde las Cámaras de Hacienda y Comercio. Este “amasijo de inexactitudes” es el que Mistral desea denunciar y pone su voz de alerta en la realidad de la distribución de la propiedad en las provincias y países de América. Esto, que podría ser la teorización acerca de las maneras en que se relacionan la identidad individual con la personal-colectiva a partir de una materialidad, le lleva a decir a Mistral que no hay posibilidad de identidad nacional sin una tierra que le pertenezca a esa persona nacional. Lo que cuenta entonces no son las ideologías, los “orfeones”, ni las “odas”, sino la “propiedad”: “Tierra nuestra podemos llamar solamente a aquella que según las listas de municipios, muestre nombres y apellidos nacionales en la inscripción de la propiedad”²¹³.

Este largo paréntesis sirve para entender los muchos sentidos bajo los cuales Mistral está entendiendo el concepto de tierra en *Poema de Chile*, y muy especialmente en aquellos más explícitos sobre el tema de la propiedad de la tierra. Una vez que ha arribado en su “segundo

²¹¹ Véase “Ruralidad chilena”, 1933. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. p. 112.

²¹² Ibid. pp. 158-159.

²¹³ “Conversando sobre la tierra”. Op. cit. p. 164.

cuerpo” a la Patria y a la Madre, es la tierra con sus hierbas y céspedes la que la recibe plácidamente y todo eso le comienza a hablar y ella habla con el niño sobre esos gestos. Enfrenta las tierras de la sed y el desierto con desnudo y esperanza. El tono reivindicacionista se advierte muy tenuemente en algunos poemas, siendo sólo en dos poemas donde se concentra la preocupación en términos más políticos, aunque recordemos la importancia que ella le había otorgado en la *dispositio* del *Poema de Chile* (“Campesinos sin tierra”). Los poemas son “Campesinos” y “Reparto de tierra”, pero el tema aparece intermitentemente, con una significativa latencia en varios otros poemas: “A dónde es que tú me llevas”, “Flores”, “Pascua” y “Araucanos”.

En el breve poema “Campesinos” se comienza con un tono de queja por aquellos que haciendo el trabajo de extracción de los frutos de la tierra, no tienen su “canto de suelo”. La configuración espacial es la una zona agrícola nortina, caracterizada por el fuego abrazador que hace aún más pesadas las faenas campesinas. El canto remite a dos cosas: al “borde de tierra” que no tienen estos campesinos; y al canto ritual de pertenencia a un suelo, rememorando el jailli quechua, con el que se acompañaban las faenas agrícolas del imperio inca, celebrando y estimulando el barbecho de la tierra. No sólo no tienen entonces la tierra, sino el canto que ritualice los trabajos que se realizan en ella. Ya en la segunda estrofa, la sujeto se declara una más entre esos desposeídos, lo que la inclina a la vagancia y al no poder hacer aquello para lo que ha nacido: “para amor y regodeo/ de sembrar maíz que canta”. Ya indicábamos en los párrafos anteriores lo que el sujeto rural pierde cuando pierde sus tierras. En estos momentos la hablante se declara campesina sin herencia, que de niña hizo trabajos agrícolas y hortícolas, pero que fueron en vano por perder las tierras. En la última estrofa, la sujeto personaliza aún más la denuncia, y entonces, en plática con el ciervo, ve que no sólo perdió la tierra y el sentido de los trabajos, sino también todo el Valle, el sentido que tiene en su interior y la posibilidad de la dicha:

“...porque mis padres no hubieron
la tierra de sus abuelos,
y no fui feliz, cervato,
y lo lloro hasta sin cuerpo,
sin ver las doce montañas
que me velaban el sueño,

y dormir y despertar
con el habla de cien huertos
y con la sílaba larga
del río adentro del sueño”

El despojo material y simbólico de que ha sido víctima ella y los campesinos se ve compensado por la alegría del reparto de “tierras y huertas” en el poema “Reparto de tierras”. Pero ese festejo tienen lugar en medio de un desarrollo bastante errático y confuso del poema, en el que la voz que sostiene la enunciación varía constantemente, pasa de un nosotros petrificado por el olvido y el silencio, “olvidados” y “absurdos” a un nosotros que regresa de los “promete-mundos” y que anuncia a un “vosotros” un nuevo “tiempo”: “Aguardad y perdonadnos”. Pero en la tercera estrofa el poema vuelve a cambiar y entonces esos olvidados en el silencio adquieren rostro: son el chileno de “brazo rudo y labio silencioso”. Por su parte, el “indio que mascas recuerdos”, es invitado por la hablante a compartir su dicha y a recuperar la esperanza (“Cristo te mira y no ha muerto”, le dice). Pero la dicha es la de otros, esos que reciben “tierras y huertas”, “los Juanes y los Pedros”, pero que no son ni “ella” ni el “indio”. Rememoro a propósito de esta doble codificación del discurso –alegría ingenua frente al discurso utópico versus conciencia de no ser parte de aquello–la frase de un personaje rulfiano cuando pensando en la revolución mexicana decía: “Por aquí, no pasó”. Los discursos utópicos de los populismos del siglo XX tuvieron mucha relación con la puesta en escena del carnaval: alegría desatada en que parecían igualarse las clases sociales, pero que muchas veces no dejaba de ser realizada bajo el formato del simulacro. En la forma que adquiere el poema se instala una atmósfera de escepticismo y distancia crítica respecto del “festejo”. Las conquistas sociales en los años cuarenta y cincuenta fueron sin duda muchas y alcanzaron a sectores sociales hasta entonces muy desprotegidos y abandonados por las políticas nacionales. Se instaló por ello la creencia en el progreso y la posibilidad de la emancipación. Sin embargo, la realidad rural, estudiada y seguida por las preocupaciones agraristas de Mistral, no la dejaban conforme, ni en Chile, ni en América.

Esa gente enajenada por el festejo está también anunciada en el poema “Pascua”. Aquí la enunciación la sostiene el niño-indio, quien dirige sus palabras a la “mama”, que no interviene en la conversación. El poema anuncia un festejo, el de la pascua, que tendrá lugar aquí en la “Tierra nuestra, cristiana”, pero no se sabe dónde ni cuándo ocurrirá. El niño le pregunta a la

“mama” cuándo ocurrirá esta fiesta donde la gente canta como enajenada (nuevamente el canto vinculado al sistema de pertenencia). La gente es nombrada como la “huasada”, la “criollada”, la “gallada”; como la masa que espera un amanecer aquí en la tierra hecho de “gritos y toques de diana”. Efectivamente el niño recurre a palabras propias del discurso utópico, pero en un sentido literal y concreto: “partiendo lo no partido”, “¿Cuándo va a amanecer, di, la Tierra nuestra?”. Más todavía, el niño le extiende una invitación a la “mama”, para luego recordarle su condición de “persona sin tierra” que no la necesitará pues está ya muerta: “Y tú también, aunque a ti/ la tierra te esté sobrada”. Frente a la alegría festiva del niño no hay certezas, no sabe él cuándo ni dónde tendrá lugar la fiesta, pero la sabe próxima. El silencio de la apelada mantiene y eterniza la incertidumbre. El tono de “espera” mantiene petrificada la no realización de lo que se anuncia.

En el poema “Flores”, se vuelve más lento el viaje de los personajes, pues en varias estrofas se textualiza la conversación de la “mama” y el niño, acerca del pasado más próximo y sobre lo que sucederá cuando ella ya no esté. Entre las muchas cosas acerca de las cuales hablan aparece nuevamente el despojo y la recuperación de las tierras. Su herencia para el niño no es la tierra, son sus enseñanzas de cómo sembrarla y regarla y la invitación a que el niño, una vez que ella ya no esté sea capaz de pedir la tierra para él trabajarla:

“Apréndete el oficio nuevo y eterno.

Pide tierra para ti, cóbrala.

Es la tierra en la que yo
tu pobre mama fantasma
fue feliz como los pájaros”

También se textualiza el deseo utópico mezclado con imágenes proféticas:

“yo veo una tierra donde
tienen huerto los huerteros”

Este deseo se concreta en los versos que siguen, en la realización de dicho afán a través de una Reforma en la tenencia de las tierras:

“Parece que hasta la Tierra
que llaman ‘bruta’ los lerdos

se puso a hablar cuando vio
el reparto de mil huertos”

Luego, también la hablante se incorpora al festejo con su canto hecho de cuatro vientos. Extrañamente “la huerta”, que será el lugar privilegiado de la configuración espacial más íntima, aquí se masculiniza y remite a una pequeña huerta, como si el afán reivindicacionista sólo pudiera realizarse o sólo lo necesitase el hombre. El poema “A dónde es que tú me llevas” repite dicho deseo en un tono mucho más enfático y utópico y es la “mama” ahora la que permite dicha realización:

“- Te voy llevando a lugar
donde al mirarte la cara
no te digan como nombre
lo de ‘indio pata rajada’,
sino que te den parcela
muy medida y muy contada”

Finalmente, el problema de los sin tierra aparece con fuerza en “Araucanos”, sólo que aquí, la preeminencia de la conversación sobre la acción provoca que el poema opere como funcionaría un lente cinematográfico documental que acompaña muy de cerca a dos personas que conversan, mientras realizan una acelerada carrera. Son la “mama” y el niño los que conversan, el discurso siempre es directo y junto con conversar, describen lo que está ocurriendo. Van pasando por la Araucanía y nunca se detienen en esa zona de olvidados que apenas “mentamos”, contados como “fábulas” por “mestizos banales”. Los que hablan se diferencian de aquellos, pues se debe recordar que el niño indio es quechua. De hecho aparece de pronto en ese “reino” el rostro azorado de una india, que se escabulle y desaparece rápidamente, con claros rasgos andinos, lo que hará que el niño centre su atención en esta que “se parece a mi mama”. Su “mama”, la del poema, lo consuela diciéndole que va “escapada” pues ha visto forasteros. Pero luego viene la explicación histórica en formato de cuento para niño:

“Chiquito, escucha: ellos eran
dueños de bosque y montaña
de lo que los ojos ven

y lo que el ojo no alcanza,
(...)
hasta el llegar de unos dueños
de rifles y caballadas..
(...)
Ellos fueron despojados,
pero son la Vieja Patria,
el primer vagido nuestro
y nuestra primera palabra.
Son un largo coro antiguo
que no más ríe y ni canta²¹⁴.
Nómbrela tú, di conmigo:
Brava-gente-araucana.
Sigue diciendo: cayeron.
Di más: volverán mañana”

La explicación es simple y concreta, pero se superpone a ella la labor doctrinaria de la “mama”, quien le hace aprenderse al niño no sólo la frase hecha del nacionalismo racial: “brava gente araucana”, sino que aplicando su poética de “la historia como ejercicio de creación patria”, le hace aprenderse dos frases más, no enseñadas en la historia escolar: “cayeron” (lo que sucedió), “volverán mañana” (lo que tiene que ocurrir utópicamente). Además, en la última estrofa se refuerza este tono esperanzador suponiendo que la india

²¹⁴ Pareciera referirse a lo que normalmente se conoce del araucano, pero no a lo que ha conocido al tener acceso a cuatro discos de música araucana, cuya venta acaba de ser prohibida por el gobierno chileno por ser cantos “demasiado primitivos” e “indignos de ser mostrados como documentos oficiales”. En el artículo “Música araucana” de 1932, Mistral se deleita en esos cantos araucanos, que hoy podríamos nombrar como “úl mapuche”: “Las cantadoras araucanas pasan sin sentido del habla al canto, del contar al cantar, volviendo al habla y regresando de ella a la canción con una naturalidad consumada. Me hace pensar mientras las oigo, en que el habla legítima del hombre, pudiese ser esa mixta que escucho, conversadas en las frases no patéticas del relato, y trepada a canción en cuando el asunto sube en dignidad”. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 87-88.

atacameña, que en el poema ha sido errática, bajará a reunirse con la india araucana en un gesto de cohesión de la raza india, no verificado ni siquiera en tiempos prehispánicos.

Podemos decir entonces que en el *Poema de Chile* se textualiza poéticamente la denuncia de la “persona sin tierra”, de la hablante misma y de otros despojados, con ideologemas que remiten a discursos utópicos e históricos, pero sobre los cuales la voz de los diversos textos realiza un ejercicio de reinterpretación, cuestionamiento y propuesta de futuro, basada en el reparto y restitución de tierras a sus verdaderos dueños. En su “Música araucana”, artículo de 1932²¹⁵, ya había Mistral denunciado este doble uso racial del “araucano”: “El mestizaje criollo había de ser igual que la casta ibera hacia la raza materna, y de maternidad ennoblecedora de él mismo, a quien alabará siempre en los discursos embusteros de las fiestas, pero a la que evitará dejar subsistente y entera”²¹⁶.

4.c.3.- Cosmología estética: lugares y tiempo del habitar

“Quiso la tierra y no sembró”

“Manzanillas”

Ya hemos revisado extensamente cuáles son las estrategias del sujeto poético o de la Mistral biográfica para poder habitar. Claramente la opción la tiene el campo, en oposición a la ciudad; los huertos y no las casas; la infancia en lugar de la “adultez”. En *Poema de Chile* se busca “el espacio” feliz” en un medio natural, con quien la hablante establece relaciones de sincronía y armonía, configurando una representación analógica de la realidad, que generalmente incluye a la sujeto nombradora o contadora.

En efecto, se ha anulado entonces por completo el afán de representación tan ligado a la conciencia nacional y en su lugar ha aparecido esta estética cosmológica que desea nombrar el micro y el macrocosmos espiritualizándolo, no ingenuamente, como califica Daydí-Tolson tal actividad, sino a la manera en que lo hacían las culturas prehispánicas, cuyas cosmologías se basaron en avanzadas observaciones y descubrimientos científicos²¹⁷. Lo mismo hace Mistral,

²¹⁵ *La Nación*, 17 de abril de 1932. En: *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 80-90.

²¹⁶ “Música Araucana”. Ibid. p. 83.

²¹⁷ El ocultismo y el esoterismo atribuidos a dichas culturas tiene que ver con dos cosas: la relación con lo mágico y lo chamánico que, aún en las teologías mesoamericanas más

se documenta toda la vida para escribir el libro, ejercicio que para ella nunca será suficiente. Digo esto porque al tratar de entender el espacio feliz que la sujeto finalmente encuentra para habitar no es posible establecer una única respuesta. Por eso Daydí-Tolson habla de varias patrias, aunque él privilegie la espiritual. Así el espacio territorial mezcla lo nacional con lo local, los huertos y los campos, lo micro y lo microcósmico, la flora y la fauna, lo subjetivo y lo objetivo, lo ficticio y lo real, el presente y la infancia.

HABITAR COSMOLÓGICAMENTE

La cosmología es aquella representación de la disposición espacio-temporal del entorno, del origen del universo y las reglas que lo rigen y del sentido del hombre en ese universo. Comprende también la relación del hombre con lo divino. La cosmología le otorga a determinadas culturas un sentido mítico, lo que les permite cohesionarse en torno a un imaginario compartido que se perpetúa a través de distintos rituales. Hemos ya afirmado que toda cosmología está en el centro de la identidad territorial de los pueblos. En *Poema de Chile* no está el relato de ese origen ni el poemario cumple función ritual alguna, pero en él se verifican fragmentariamente todas las demás dimensiones cosmológicas, aunque la mayor importancia la tenga la disposición espacial. El país como territorio se nombra como: dulce corredor eterno o larga Gea chilena, insistiendo en una espacialidad cuya extensión y “largura” (“Contar la “largura” de Chile) convierten el país, ya desde su configuración geográfica, en algo diseminado, fragmentario, hecho de muchos países.

El recorrido por este espacio se realiza a través de la matriz del viaje escrutador, conocedor y nombrador, pero sobre todo “conversador”. Ese viaje no sólo muestra, sino que organiza el tiempo de la enunciación y el espacio, establece jerarquías, explica los sentidos de las cosas que va viendo y descubriendo. El viaje se inicia en el norte, más precisamente, en el desierto y

avanzadas, siguió operando durante los apogeos de sus civilizaciones; y sobre todo por la fractura provocada por la conquista y colonización de América sobre estos saberes que mezclaban ciencia y religión o religión y agricultura, provocando una mutilación que excluyó de “lo religioso” todo aquello que no pasase por la fe y la salvación. El problema de las relaciones entre el poder y el saber en el proceso de conquista americana y sus proyecciones hacia la actualidad ha sido ampliamente estudiado, aunque nada es suficiente en este terreno. Cf. entre otros Leopoldo Zea, Martin Lienhard y Sergei Gruzinski.

en las montañas para desplegar en la totalidad del territorio chileno. Ya Soledad Falabella ha indicado la inconsistencia del criterio de los editores al dejar fuera de la edición de 1967 el poema “Desierto”, puesto que en él la hablante sitúa el lugar privilegiado del *Poema...*, aquel que es su herencia y de la cual ella no reniega:

“Desiertos viví y morí;
me lo tuve y me los tengo
y de ser fiel, todavía
tu salada arena muerdo”
 (“Desierto”²¹⁸)

Ese lugar permite la pervivencia de los muertos y provoca uno de sus estados de ánimo más frecuente: el de la sedienta. Sed que aumentará en “En tierras blancas de sed” bajo imágenes hiperbólicas y escatológicas, pero suavizadas por el paso de estos “tres entes pasajeros” (“mama”, niño y ciervo) quienes a pesar de sus gargantas que arden y “costados reseco”, aquilatarán la sed de los otros. Es muy coherente que la primera mención (en la edición de 1967) a un lugar específicamente chileno sea “Atacama”, aquel “Padre-desierto” que mordió a su raza con dolor y amor y que permite la pervivencia de los entes “enteros después de muertos”. Este poema compensa en algún sentido la ausencia de “Desierto”. Esa capacidad regeneradora de vida tiene lugar en medio de una zona de sal “parecida al infierno” y que es “sal sin ola”, por lo que la hablante aconseja no volver los ojos hacia atrás (para no petrificar aquello que se deja), pero “guardar el recuerdo”:

“...y la terca sal los guarda
íntegros hasta de muertos”
 (“Atacama”)

Pero muy pronto el poemario podrá descansar de esta aridez y entonces se ingresa a los valles transversales del Norte Chico chileno, “donde el desierto se suaviza, acaba y deja paso a la faz

²¹⁸ Transcrito por Soledad Falabella en “Pérdida y desplazamiento de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral” (Manuscritos, pp. 81-82). Sin datos editoriales.

amable de la naturaleza”²¹⁹ ingresando así a sus montes natales del Valle de Elqui. En ese lugar, textualizado en el poema “Valle de Elqui”, se realiza la magia del río Elqui, el que es un refrigerio en medio del “Valle que arde”. Los doce cerros que conforman su “casta de la cordillera” son recobrados aquí por medio de la palabra nostálgica y poética, para convertirse en el lugar donde la hablante se reunirá con los suyos, vivos y muertos. Pero es también el lugar del cual deberá liberarse para seguir la marcha: “Ahora ya me voy, hurtando/ el rostro, porque no sepan/ y me echen los cerros ojos/ grises de resentimiento. / Me voy, montaña adelante, / por donde van mis arrieros”. Luego la hablante desciende a diversos rincones y sonidos de la patria. Esta “caída” es un intento por convocar los recuerdos de la infancia, las nostalgias, la madre hecha fantasma como ella, las flores que le cuesta “mentar” pero que le devuelven la “patria” olfativa. Cada cosa o cada lugar al cual se arriba, va permitiendo configurar la propia voz de la hablante: el viento norte, los pájaros, las canciones de la niñez. Es más, hay un estrecho vínculo entre el viaje y la muerte, lo que guarda relación con una de las dimensiones de la identidad nacional: esa que permite establecer un vínculo de continuidad territorial e inmemorial entre los no nacidos y los que ya han muerto. El recorrido es fantasmal, los pueblos no la ven, pero su intención es que el indiecito atacameño ahora siga solo el camino que con ella trazó. Por eso lo ha organizado y explicado tan latamente.

LUGARES Y TIEMPO

El espacio representado no está en caso alguno ordenado ni cuadrangulado – algo muy frecuente en los sistemas cosmológicos latinoamericanos – pero sí está dispuesto de tal manera que él le permita a la hablante conversar sobre la “largura de Chile” y describir sus lugares, siendo capaz de “dar el paisaje nativo en forma íntegra”, para realizar así uno de los afanes mistralianos: el nacionalismo telúrico y localista. Para ello mezcla lo magnánimo estelar y nacional), con lo local o regional y con lo minimalista (flora y fauna de determinadas aldeas y huertos). Hay que destacar que hay una clara preferencia por los espacios naturales y culturales, en desmedro de los tipos humanos, pero cuando estos últimos aparecen, ya lo hemos visto, la preferencia es claramente por los indígenas y los campesinos. Esto ocurre porque el poemario se centra en la configuración identitaria de la “mama” y del niño indio en

²¹⁹ Teitelboim, Volodia. Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano. Santiago de Chile: BAT, 1991.

su recorrido por la “largura” chilena y es en función de esto que todo es representado. Si en el poema “Hallazgo” esta intención aparece sólo como deseo, ya a partir del poema “Flores” tiene lugar la albricia, el encuentro con el paisaje, el objeto, la costumbre y la planta, como diría Mistral. En esta penetración de las materias hay no sólo una preocupación metafísica sino también un interés por “contar” la naturaleza y la geografía chilenas. A la naturaleza hostil se impone aquí una representación armónica y benevolente. Más todavía, esas cosas que forman el mundo están llenas de voces para la “mama”, le hablan como le hablaban a San Francisco, pero también como le hablan al “oidor” andino. En este sentido la Cordillera de los Andes representa un espacio fundamental. En “Montañas mías” la hablante se autoconfigura condicionada por las tres docenas de cerros que rodearon su infancia y que aun hoy no las deja “ni me dejaron/ como a hija trascordada”, que aun hoy le sigue a ella su mirada.

Por otra parte, se espacializa claramente lo temporal, coincidiendo el tiempo de la enunciación con el del enunciado y privilegiándose el presente de la acción. Las rememoraciones de la sujeto, cuando ocurren, remiten a un pasado indefinido pero permanente, con matrices que marcan su presente y de las cuales jamás reniega:

“- Me tenía una familia
de árboles, otra de matas,
hablaba largo y tendido
con animales hallados.
Todavía hablo con ellos
cuando te vas escapado”
 (“A veces, mama, te digo”)

Los poemas más “sociales”, aludidos en el apartado anterior (“Persona sin tierra”) junto a “Chillán” son los únicos que remiten implícitamente a un tiempo histórico con referentes reales, pero esa preocupación no aparece tematizada en ningún otro poema, especialmente en estos referidos a la dimensión espacial.

Mientras por una parte los lugares magnánimos y estelares, de dimensiones macrocósmicas, se textualizan para proponer la manera en que el hombre en general se relaciona con el universo; los poemas dedicados a lugares magnánimos y específicos chilenos establecen lo fundamental de los lazos que unen a la “mama” con el territorio chileno. Finalmente, la representación que

aquí hemos llamado “minimalista” y que corresponde a casi el cincuenta por ciento de la cantidad total de poemas, tematiza y textualiza la flora y la fauna chilenas.

En “Noche andina”, un poema del primer tipo, la hablante vincula a la “Madre noche estrellada” (“Noche”) con la “noche de nuestra Patria” (“Andina”), estableciendo como matriz fundamental la importancia que tiene la noche, así en general, para la vida humana. Es la noche la generadora de vida y la que contiene en sus signos (cielo estrellado) las claves de la existencia, aunque el acceso interpretativo a ellas se haya perdido:

“Es la Noche la nodriza
que sabe, y que vela y canta
la clara y profunda noche
de las manos alargadas.
(...)

Ay perdimos en un tiempo
que la memoria nos guarda
por culpa que no sabemos
la lengua en que nos habla”
 (“Noche andina”)

Serán los poemas relativos a los grandes accidentes geográficos chilenos los que efectivamente hablarán del país y de su paisaje específico. Destacarán ahí la Cordillera de los Andes, el mar chileno, los valles centrales y la “Luz de Chile”. En este último poema se textualiza la importancia de la luz de los valles, ya sea del Valle de Elqui o del Valle central, como ese regalo que Chile entrega incluso a los “muertos” para dotarlos de la capacidad de ver permanentemente. La importancia de este poema radica en que a propósito de la luz, se jerarquizan otras realidades nacionales que le permiten a ella y a los que la acompañan realizar plenamente sus propósitos:

“Hermana loca la Ruta,
Madre Luz y Padre el Viento,
y tu Norte aventurero
no me faltéis que voy sola

con un huemul y un pergenio”

(“Luz de Chile”)

En este camino, la peculiar forma de la luz de Chile será capaz de guiar a los caminantes. Esa guía lumínica es acompañada también por la “ruta” terrestre, de la que se espera pueda ser una orientación y dirección. Pero esta “ruta” no es en ningún caso recta ni definida, es, como la sujeto, una “trascordada” y por eso ambas se “hermanan”. Por otra parte, los peregrinos necesitan del Viento, de quien se dijo en otro poema que era la voz de la poesía; y finalmente del “Norte aventurero”, quien no fija jamás residencia y es así el espacio con el que estos sujetos pueden establecer una relación completamente analógica y plena.

Pero será en el poema “Cordillera” donde se evidencia la ascendencia de la geografía nacional sobre la configuración de la hablante, pues aquí importa más la manera en que los cuerpos de la “mama”, del niño y del ciervo se vuelven todos uno “por amor o por misterio”. En lugar de la descripción física de la Cordillera de los Andes lo que hay es la relación simbiótica entre sujetos y montañas. En “Cordillera” entonces se asiste a la conversación dinámica de la “mama” con el niño, recurriendo al estilo directo, para sopesar la importancia de esta y el grado de intimidad y complicidad que se ha establecido entre ella y la “mama”. La hablante declara optar por esta “madre cierta” aunque se sienta identificada también con la “ruta” y el mar. La “cordillera” es así descrita en términos parecidos a como es descrito el Valle de Elqui (“veinte cerros” en lugar de “doce cerros”) y se vincula al temor y denuedo infundidos por el orden patronal, atemperado por el color blanco y por la marca de género femenino: “Patrona Blanca”. En la séptima estrofa se impone la imagen de la “Dama Blanca”, aquella que le devuelve la mirada a quienes la miran, en un claro gesto de “amor y seguimiento”. De ella aprendieron sus habitantes el miedo y la atracción, y fueron labrados a “filo de piedra y de hielo”, por lo que su estirpe está a medio camino entre la figura del “Arcángel” y la de “Hefesto”. Tanto las madres como el minero y el vendimiador, imitaron uno a uno sus gestos, mientras la hablante manifiesta habérsela tenido “en las veras y en los sueños”. De todo lo que ha rodeado a esta “fantasma” es la “cordillera” la que infundió, sin duda, su dualismo vital definitivo: “blando y florido”, “taimado y recio”. Finalmente, la imagen más poderosa es aquella en que la hablante la nombra como “la dueña de nuestros cuerpos, / como una sola alma fiel/ y con semblantes diversos”, hecha de “carnes” y “huesos”, igual que los hombres. Se ha invertido así el naturalismo o el panteísmo y en su lugar se asiste a una naturaleza

transfiguradora del hombre y que en ese camino ella misma se humaniza. Lo mismo ocurre en “Monte Aconcagua”²²⁰, sólo que aquí la hablante se detiene en las pequeñas plantas y arbustos que componen a este “Padre” y los versos atraen una y otra vez imágenes y tonos bíblicos.

Pero el poemario recorre también geografías vinculadas a localidades específicas: “Volcán Villarrica”, “Cisnes (en el Lago Llanquihue)”, “La ruta”, “Salto del Laja”²²¹, entre otros. El poema “La ruta” remite al camino existente entre Rapel (zona central de Chile) y Laja (octava región de Chile) y es una “Mujer-Ruta” que se filia directamente con el Incanato, con el Camino del Inca (“Ruta-chasqui”) y más específicamente con el Collasuyu, zona sur del Tahuantinsuyu. El proceso civilizador es explicado en el mito antropogónico como llevado a cabo por Mama Ocllo y Manco Capac. En efecto, el legado mítico de Mama Ocllo consistió en civilizar el Hurin Cuzco (parte baja del Incanato) y en enseñar a las mujeres las labores domésticas, agrícolas y el arte de la textilería²²² (“estameñas pardas”). De ahí la filiación indisoluble que establece la hablante entre lo andino y esta “Ruta” del centro de Chile, la que históricamente no perteneció nunca al Incanato:

“...nieta de Tahuantinsuyo
sin facciones, voz ni nada,
Mama Ocllo cargadora,
toda silencio y espaldas”

²²⁰ Daydí-Tolson indica que este poema no debería formar parte de *Poema de Chile*, por cuanto posee una actitud apostrófica muy similar a la que se presenta en los poemas “Volcán Osorno” y “Salto del Laja”, lo que efectivamente no forman parte, en términos estrictos, del poemario.

²²¹ Este poema junto a “Volcán Osorno” son anexos del *Poema de Chile* (1967), pues son poemas que Mistral leyó al finalizar su Conferencia sobre Chile en la Unión Panamericana el año 1939.

²²² “En suma, ninguna cosa de las que pertenecen a la vida humana dejaron nuestros príncipes de enseñar a sus primeros vasallos, haciéndose el Inca Rey maestro de los varones y la Coya Reina maestra de las mujeres”. De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales de los incas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976, vol. I., Libro primero, cap. XVI.

Por otra parte, esta ruta es un camino que continúa aquello que le precede: lo desértico y el vagabundeo:

“Porque de rasa y lampiña
no haya tedio la cuitada,
y porque la vagabunda
no pare en desesperada,
sigue, sigue, sigue sin relajo,
como loca o embriagada”

Pero además de “loca” y “embriagada” esta ruta se llena ahora de pequeñas plantas, de colores, de rocío, de “hierbabuena” y de salvias, de alamedas y cañas. Con esos “aliados” ahora la ruta puede hacer frente a una serie de amenazas naturales (rodados, tormentas, torrentes, nevadas), pero es capaz especialmente de recoger “las huellas/ nuestras, como hijas amadas”. En este último sentido la “ruta” se presenta como aquel espacio donde tiene lugar el tránsito del trabajo humano, los ruidos de sus transportes y sobre todo la acogida que durante el viaje ella brinda: “trayendo la taza humeante/ que a los hambrientos alarga”. Pero no siempre ella es todo lo que la hablante desearía, pues ésta le implora que a veces se tranquilice y que no exija a quien la recorre ir tan “apurada”. A veces incluso se le llega a odiar, por lo “morosa y lo larga” y porque en ella se experimenta permanentemente el hambre. Este lugar permite también que se cumpla uno de los propósitos del poemario mismo, cual es el de recorrer y contar la “largura de Chile” pues a través de ella es posible ir “saltando” de lugar en lugar. Más todavía, aquí la ruta adquiere por momentos ciertas características maravillosas y como por arte de magia es posible “aparecer” en distintos lugares y prescindir de los pies para seguir el camino:

“pues de pronto no la vemos
ni oímos más nuestras plantas
y empieza un andar dormido
de Eternidades bienhadada,
y mujer, y bestia y niño,
como del viento llevados,
bruscamente despertamos
en una aldea impensada...”

La “mama” ha encontrado en ella el mejor lugar entonces para realizarse en su calidad de fantasma y de persona en tránsito, pues el espacio se ha vuelto fantasmagórico y los cuerpos han perdido su realización material.

Para terminar de “recorrer” estos lugares, me detendré muy brevemente en la configuración minimalista de la “flora” y la “fauna”. En este ámbito las plantas y los animales tienen una presencia fundamental, y de la flora hay mayor preferencia por las plantas y los árboles que por las flores: helechos, palmas, manzanos, manzanillas, avellanos, canelos, araucarias, ulmos, pinos, hierba, etc. A veces incluso los poemas se refieren a partes muy pequeñas de esta “flora”: “Mancha de trébol” y “Musgo”. A diferencia de esta gran presencia, las flores son muy pocas y por momentos se fusionan con las plantas: sólo salvia, malva fina y copihues. Esto se explica por la relación analógica que establece la hablante con lo que le circunda²²³ y porque de todas maneras ella jerarquiza y diferencia sus preferencias en ese entorno. Poema de poemas podría decir que es “Flores”, nombrado así genéricamente porque como reconoce Mistral: “Una de mis penas será siempre el no saberlas nombrar...Es muy cierta esta vergüenza”. Pero el poema lejos está de convertirse en la justificación de esa incapacidad, sino que lo que busca es que la “mama” convenza al niño acerca de las razones que ella tiene para preferir los huertos como su habitación, en lugar de las casas y los jardines. “Flores” es un poema central en la matriz de sentido de todo el poemario y me atrevo a afirmar que de toda la poética identitaria que a él subyace. Sobre este poema volveremos en algunas líneas más adelante, cuando nos refiramos a “la huerta”.

Sólo para graficar la relación diversa que establecen los poemas con las “plantas” y las “flores” me detendré brevemente en dos poemas: “La malva fina” y “Boldero”. Mientras en el primer poema, la flor sirve casi como excusa para una conversación bastante cruda entre el niño y la “mama”, en el segundo poema se asiste al festejo gozoso de los dones curativos del boldo. El primer poema se estructura como una dinámica conversación entre la “mama” y el niño, quienes a partir de su observación de la malva fina (pequeña flor fraganciosa, que se “abaja” y se duele si la “manosean”) profundizarán en aspectos más complejos de sus

²²³ Decía su mamá Petronila Alcayaga que muchas veces sorprendió a Lucila “hablando con las flores y los pájaros”.

respectivas existencias, abandonando la preocupación inicial por la pequeña flor para dar paso a la premonición de la desaparición materna. En efecto, ante la interrogación del niño:

“- ¿Por qué, mamá, tú no tienes
ni un jardín, ni una matita
y eres errante y caminas,
así, con manos vacías?”

La “mamá” no responde directamente la pregunta, pero le indica que será justamente a través del aroma de la malva que él podrá recordarla cuando ella ya no esté, pero que lo tendrá que hacer bajo la forma de invocación de los muertos y dando grandes gritos. Luego de esta respuesta, la “mamá”, que es también la hablante, desaparece absolutamente del poema y es el niño el que sostiene el diálogo ahora, sin interlocutora y en tono de desesperanza total:

“Y me van llevando ahora
y gritan que yo las siga.
Pero, ¿por dónde ella va?
Y si no es, ¿por qué camina?

Me llevan para sus casas
oscuras como las minas
y no la voy a ver más,
¡igual que la madre mía!
¿O era ella? – Sí, era ella,
gritan éstas. – Qué mentira!”

El niño no quiere, ahora que ha desaparecido su “mamá”, entrar más en casas y se instala la incertidumbre acerca de si ésta era o no su “mamá”. De todas maneras aquí hay una evidente referencia a la relación que mantuvo Mistral con su hijo Yin durante la vida de éste y también luego de su suicidio, tiempo durante el cual Mistral desarrolló una gran cantidad de ejercicios espiritistas para invocarlo y conversar con él, además de las oraciones que realizaba todos los días para redimirse o interceder por él. En el poema entonces no sólo se desrealiza la “malva fina” sino que también la propia “mamá” desaparece por completo del espacio textual.

Por el contrario, en el poema “Boldero” hay ausencia absoluta de este tono pesimista y la hablante se concentra absolutamente en las propiedades curativas de esta planta medicinal, que junto con ser dura y “ruda”, es también “santa” y “hospitalaria”. Por eso el temple es gozoso y festivo. Además, excediendo sus virtudes medicinales, este “árbol” propicia un lugar en el que el niño y la “mama” podrán encontrar reposo y consuelo, y donde el niño cuidará con ternura al ciervo. Esto se logra gracias a que el niño, deseoso de que la marcha por el país se detenga en algún momento para poder descansar, le recuerda a la “mama” que ahí donde encontraran un árbol “santo”, ellos se quedarían. La “mama”, olvidadiza por trascordada, acepta con entusiasmo dicha proposición y la celebra:

“- Sí, sí, chiquito, olvidé.

Yo me llamo ‘Trascordada’.

Aquí se duerme sin pena

Doblando la trebolada.

Agradece cara al cielo

resplandores y fragancias”

Interesante resulta el poema “Altos hornos”, incluido inicialmente por Mistral en este libro, pero cuyo criterio no fue respetado por sus editores. El poema fue finalmente incluido en *Lagar II* y lo que me interesa destacar de él es su absoluta coincidencia con esta naturaleza animada y animosa que rodea e inspira a los que dialogan. En “Altos hornos” los metales trabajados parecen volar por los aires: “y la Tierra trascordada/ se acuerda y sube a los cielos(...) Trepa el cobre franciscano, sube con salto de ciervo”.

Pero es definitivamente el espacio de la huerta donde la habitación de la sujeto se realiza en plenitud y con extrema libertad y naturalidad.

HABITAR EN LA HUERTA

“- Chiquito, 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”
 (“Huerta”)

Ya hemos insistido bastante en la opción de Mistral por la “ruralidad”, contraponiéndola a una configuración de la ciudad y a un temple urbano, que definitivamente excluye de casi toda su obra. Dice: “No soy capitalista. Por eso prefiero los pueblos a la capital”²²⁴. Pero ya al interior de esa “ruralidad” prefiere las huertas en lugar de los jardines o los pueblos, aquel lugar productivo al interior del hogar, que regala su verdor en medio del desierto, que ofrece la promesa de saciar la sed y en que se siembran frutas y verduras. Aquel lugar es también el nombrado y regalado por el amor de su madre. O sea, en la configuración de un territorio más pequeño e interior, opta por el lugar que dará sustento material y medicinal a los hombres que lo habiten. La huerta preserva también el sentido matriarcal del periodo de la horticultura avanzada, en que es la mujer la que gobierna las faenas productivas junto con las domésticas y en que se transita sutilmente hacia la agricultura. Así, en numerosos textos del *Poema de Chile* aparece tematizada la huerta como el lugar privilegiado del habitar. En “Aromas” se prefiere la huerta como lugar predilecto de los “olores”, pues éste no anda en los jardines/ porque ha escogido los huertos”. Ya en “Hallazgo” se hace una alusión a esas huertas por las que la hablante pasaría, ya convertida en fantasma, y por las que no deseaba ser oída – “no me oigan pasar las huertas”. En el poema “La ruta” la hablante se ha desprendido de su corporalidad para arribar a “huertas que huelen / a vendimia consumada”. En “Jardines” se establece la justificación de por qué la hablante prefiere las “huertas” a los jardines y las casas. En este breve poema de dos estrofas no se habla de los jardines, sino de las huertas. Aquí cada estrofa corresponde a la intervención de la “mama” y del niño: este último interroga a la “mama” acerca de las razones por las que tiene la porfía de “esquivar todas las casas/ y de entrarte por las huertas/ a hurgar como una hortelana”. La razón es simple, en ese espacio la “mama” configuró su pasado como profesora, es allí donde viven sus “ahijados” y donde se realiza la solidaridad humana. Es un lugar entonces no sólo productivo sino íntimo y que la invita a rememorar. Más todavía, en “Huerta”, un poema más extenso que el anterior, de la ágil conversación que mantienen niño y “mama”, emerge la imagen de la huerta de Lucía, que está hecha de matas, hierbas medicinales y pastos. No posee árboles. Esa huerta es su lugar íntimo

²²⁴ Magdalena Spínola. Op. cit. p. 152.

y es también “la Patria que nos dieron”. Como ella, también su madre fue huertera y entonces la herencia es matrilineal. A la pregunta del niño de por qué la “mama” no coge las hierbas, ésta responde desde su calidad actual: “- Chiquito, soy un fantasma/ y los muertos, ya olvidaste/ no necesitan de nada”. Y a la interrogante de por qué cultiva plantas, si ya no las necesita, la “mama” responde afirmando la inevitabilidad de seguir la tradición materna, aun después de muerta y de permanecer en el estado de “gracia” en el que se encuentra, especialmente cuando agradece por todo lo ofrecido en la huerta: lluvia, buen sol, nieve, viento, pájaros, piedras en que se descansa.

Pero será en el extenso poema “Flores” donde se expondrán detalladamente las razones por las cuales la “mama” opta por la huerta y la naturaleza en lugar de las casas y los jardines: “Me crié/ con más cerros y montañas” o “Los cerros cuentan historias/ y las casa poco y nada”. Ya he dicho que “Flores” es un poema central en la matriz de sentido de todo el poemario y de la poética que lo sustenta. Esto porque el texto contiene intensamente las principales matrices de todo el poemario: discusiones y discrepancias entre el niño y la “mama”, opción por la huerta para el habitar, deseo de realización de la Reforma Agraria, configuración de la “mama” como un fantasma pasajero que pronto volverá a desaparecer, enseñanzas de la “mama” al niño indio, configuración de la sujeto entre los suyos y lo suyo. Me detendré solamente en esta opción sistemática por la huerta.

Siempre en el formato de la conversación entre “mama” y niño, junto con una marcha que aquí se verifica más lenta, se va realizando la configuración de un espacio por el que opta la “mama”, interrogada permanentemente por el niño, cuyo tono alcanza aquí altos niveles de criticidad e irreverencia. Más todavía, la comunicación en este poema parece sufrir ciertas interferencias por cuanto no siempre la “mama” responde directamente a lo preguntado o porque se anuncia la inminencia de la separación de ambos, por lo que cada uno evidencia cierta exasperación en sus intervenciones: “me estoy cansada de ver y contar”, dice la “mama”. La falla en la comunicación se presenta también en el tono del niño que parece saber a veces más que la “mama” (de pájaros, por ejemplo). Muchas veces ella está más preocupada de tranquilizar al niño y prepararlo para un futuro en el que inevitablemente (y dolorosamente) ella no estará. El niño afirma aquí la preferencia de ella por las huerta y la propia “mama” se justifica indicando que las razones se deben a que ella se crió entre cerros y montañas, y que esos lugares le cuentan historias y le entregan la “gracia”, a través de los gestos de sus

habitantes. En este sentido, de la ciudad de la Serena preferirá las oraciones, las campanadas y sobre todo la “huerta embalsamada”. Aquí la adjetivación pretende hacer perdurable (aunque sea artificialmente) el espacio natural y productivo de la huerta. En su preocupación por el futuro del niño, la “mama” realiza una suerte de evaluación acerca de aquello que ya le ha enseñado (oficios, nombres, miradas y derechos) y lo prepara para lo que vendrá: codicia en el amor, tenencia y trabajo de la tierra. A la pregunta del niño acerca de su condición de “huertera” o de su preferencia por estos “pastos que son nada” (refiriéndose a las hierbas), la “mama” responde con un extenso y animado recorrido por diversos lugares de donde va cogiendo “gajos de flores rústicas”, hierbas especialmente, a diferencia del niño que va tomando racimos de uva de la huerta. Así le habla de las propiedades de estas “criaturas agraciadas” que son el romero de Castilla, el toronjil, la hierbabuena, la menta, la mejorana, etc. ¿Qué destaca de ellas? Que entregan aromas todo el año, que perduren en el tiempo y que pocos deseen cortarlas, lo que las diferencia absolutamente de las flores “bellas”. Pero también establece aquí Mistral una distinción que corresponde más bien a diferencias de clases sociales, así habrá flores “catrinas” y otras “campesinas rasas”, y ella opta y se identifica más con estas últimas. Gracias a este “recorrido” la “mama” posee los lugares (“como en los cuentos”) y vuelve a caer en estado de gracia al ver los gestos de sus habitantes, los aromas de las plantas y el sustento material que emerge de estas huertas productivas.

Antes de concluir, me interesa destacar sólo una idea en esta forma de habitación, pues, como bien señala Daydí –Tolson, muchas veces su capacidad para recuperar vívidamente determinados lugares tiene que ver con un recuerdo vivencial que rescata la experiencia desde el “subsuelo de la infancia”, más todavía, en algunos poemas ella revive esa infancia, la rememora, pero sale para “seguir viaje”. Esto no implica que pensemos la infancia como esa “patria” de la cual no se puede nunca salir o del viaje como una forma de recuperación de la infancia perdida, motivos largamente recurridos en la poesía. No, aquí la infancia se rememora con lucidez y tierna distancia, pero hay conciencia de que ésta ya no volverá, por lo menos no de la manera en que tuvo lugar en su Valle de Elqui. En el poema que lleva el mismo nombre la hablante expresa su deseo de encontrarse con aquellos que “se aman sin tiempo”, trocando miradas y gestos, ojalá sin nombres ni edad. En ese retorno, en un encuentro plagado de hervor y paz, de comensales con y sin cuerpo, la hablante les viene a agradecer los gestos y su lengua con una “esperanza “que no tiene, pero es entre las plantas que recobra los verdaderos

olores y leches de la infancia. A estas alturas del poema, ya casi fusionada con los recuerdos, en una atmósfera fantasmagórica y alucinada, la hablante sale del estupor:

“Y, si de pronto mi infancia
vuelve, salta y me da el pecho,
toda me doblo y me fundo
y, como gavilla suelta,
me recobro y me sujeto,
porque ¿cómo la revivo
con cabellos cenicientos.

Ahora ya me voy, hurtando
el rostro, porque no sepan
y me echen los cerros ojos
grises de resentimiento”
(“Valle de Elqui”)

Pero la infancia se textualiza significativamente en el *Poema...* a través de la permanente y obsesiva preocupación de la “mama” por el niño indio. Esa preocupación se expresa a nivel de todo el poemario como la necesidad de heredarle un espacio, enseñarle un lugar, que no sea sólo la huerta y la “patria espiritual” heredadas por ella, sino una “Patria” verdadera y protectora. Sólo así ella podrá volver al lugar de donde vino para socorrerlo y a salvarse ella misma:

“- No te podría dejar
en la tierra ajena y rasa,
sin un techo que te libre
de viento, lluvia y nevadas.
¿Cómo volvería yo
a mis huertos y mi Patria,
a mi descanso, a mi término,
al ruedo ancho de mis muertos
y a la eternidad ganada,
dejándote a media Ruta

como las almas penadas?”

(“Flores”)

5.- Para cerrar

Se puede afirmar que en Mistral se verifica un contundente y obsesivo afán de representación traducido en una relación con Chile que muchas veces determinó su vida y ordenó parte fundamental de su obra. Su diferencia consistió en que, al no creer en el proceso de monumentalización identitaria nacional que se hizo de ella, se liberó en buena medida de las restricciones a la que la habrían sometido ciertos nacionalismos epocales, ya sea de derechas o izquierdas; o ciertas representaciones estéticas, costumbristas o regionalistas. La poeta apostó, en cambio, por el camino difícil: una poesía a ratos intimista, minimalista, de entrega de sentidos en forma ambigua y a ratos pletórica de referencialidad, de autobiografismo y de imágenes concretas de la geografía chilena. Así, mientras la nación construyó una determinada imagen de Gabriela Mistral, ella respondió a ese constructo con un Chile “otro”, caracterizado básicamente por los espacios interiores y por su preocupación permanente por la Reforma Agraria.

En su prosa más doctrinaria, con finalidad no estética, pasó de un nacionalismo homogenizador, de progreso social y responsabilidad civil a un nacionalismo popularista y marcado por la necesidad del mejoramiento de la vida campesina, de ahí que abandonara rápidamente su preocupación por el espacio de la ciudad y erigiera el apego al terruño y a la ruralidad como los ejes de su obra posterior. Esta ruralidad se vinculó al mundo indígena y campesino, al hispanismo tradicional y a la naturaleza, pero sobre todo a las manifestaciones artísticas y discursivas de estos sectores, de ahí el término acuñado por ella misma de “popularismo”, el que prefirió en lugar del “populismo” de los “bajíos”. En cambio, en su prosa más poética y de relaciones internacionales, profundizó en un nacionalismo telúrico y regionalista, crítico y estético.

En su prosa hay tres aportes fundamentales:

a-. Sus aproximaciones al establecimiento del deber ser de la literatura nacional: dar el paisaje, la costumbre, el objeto y la planta chilena.

b-. La caracterización de una particularidad “estética” otorgada por el terruño a sus poetas y escritores.

c-. La necesidad de fijar sus preocupaciones políticas acerca del país, menos o más atravesada por la dimensión ideológica del nacionalismo epocal, motivada por la Reforma Agraria y el “Amor patrio”. Su visión de la nación moderna y latinoamericana, su intención edificante y de progreso social, la hacen proponer, una y otra vez, medidas de mejoramiento muy concretas e incentivo del “amor patrio” – amor por el trabajo y el adelanto del suelo, responsabilidad cívica, solución de problemas sociales y mejor educación– versus un carácter chileno marcado por la envidia y el anarquismo. Al militarismo opone un patriotismo antimilitarista, muy parecido al de los estudiantes de Santiago de la época, reivindicando una imagen de Chile como una nación de paz y progreso.

Dijimos que la diacronía de su prosa puede pensarse como un antes y un después de su viaje a México (1922), indicando que el tema es enfocado desde dos flancos fundamentalmente: uno más cívico, institucional y edificante y un segundo, más geográfico y psicosocial. Mientras el primero tiene que ver con la formación y consolidación de la nación y en algunos casos del Estado- nación; en el segundo caso se despliega a plenitud la representación territorial, tanto natural, como cultural y humana (el carácter), y lo que se vislumbra es la idea de la patria, más que de la nación. Una dicotomía fundamental aquí es la de campo-ciudad. Durante su estadía en la Patagonia, ya oponía la formación de las ciudades a una naturaleza hostil, manteniéndose en esta prosa temprana en un discurso nacionalista tradicional y civilizador; para muy pronto abandonar esta dicotomía y optar por la ruralidad y el popularismo.

En su poesía, las limitaciones del decir” y del “hacer” que le impusieron sus cargos gubernamentales desaparecieron casi completo, pues también había mermado en ella la tensión ideológica del nacionalismo, o sea, la lucha explícita y consciente por la apropiación y la representación de la nación verdadera. Las contradicciones o dualismos en este ámbito, tuvieron que ver con la difícil adscripción a una patria única, por lo que afloran en su poesía muchas patrias de muy distinta naturaleza. La conciencia nacional en la poesía de Mistral se dio bajo inevitables contradicciones y diferencias en los matices de su temple, pues hubo una relación indisoluble entre su configuración y la del propio sujeto en su recorrido por Chile. Si en la prosa primó una patria cultural, doctrinaria o en función del “mostrar turístico”, en la poesía, en cambio, se privilegió la patria natural, de la cultura cotidiana y espiritual. Aquí la

representación fue más la de una patria que de una nación, y ella estuvo íntimamente vinculada a la configuración de la sujeto, biográfica y textual, en comunión con las configuraciones territoriales. Si por una parte en *Tala* o *Lagar II* la posibilidad de establecerse en una única patria le fue esquiva a la sujeto (cargada por la ausencia y la sed), en *Poema de Chile* realizó poéticamente un recorrido por “la largura de Chile”, representando su flora y fauna ligadas a lugares específicos: pueblos, aldeas y huertos (pequeñas patrias parentales y naturales, no nación) en relación directa con las geografías magnánimas de Chile (cordillera, mar, luz, ruta) y las siderales. A diferencia de lo que ocurrirá con Neruda del *Canto General*, en *Poema de Chile* hay prácticamente ausencia de la dimensión temporal, histórica y memorialística. Las únicas excepciones a esto son los poemas “Chillán” y “Araucanos” que refieren a hechos y personas situadas históricamente, aunque la alusión no sea nunca demasiado explícita ni precisa. Estos “lugares” responderán más bien a un afán geológico y local, que le habla a ella y que ella “menta” para sí misma y para el niño que la acompaña. Recuérdesse que en la declaración que hacía Mistral de su *intentio* autorial una de sus preocupaciones era “contar la largura de Chile” y que en la *dispositio* mencionaba como temas de este ámbito: “Arica”, “El pueblo chico” y “Aldeas”. Coherente con lo anterior los lugares son de distinta naturaleza y mezclan lo magnánimo estelar y nacional con lo local y minimalista.

Como lo demostramos latamente, la *intentio* y la *dispositio* están al servicio pleno de todo lo anterior: hacer hablar al niño (por medio de la permanente conversación), reivindicar derechos campesinos (contar además “que no me dejan volver”) y contar “metafóricamente” la largura de Chile. Pero el objetivo fundamental es, sin duda, la configuración identitaria de la propia sujeto. Este sujeto conoce lo magnánimo y el minimalismo, pero está en permanente estado de trance entre la vida y la muerte, algo trascordada, pero con plena conciencia de ello. Su visión de mundo es religiosa y dualista, capaz de descubrirnos el país bajo otra mirada y comprensión. Pero no sólo es una “mama” que muestra, nombra, cuenta y conversa el país para el niño indio, sino que es también una “huertera” que siembra y construye otro tipo de país.

Lo que Mistral desea entonces es la recuperación de Chile a través de la palabra poética, entendiendo que esta recuperación es para ella misma, para su identidad personal de tipo territorial y también para Chile. Pero también se desea invocar a Yin, a través del diálogo

mantenido con el niño indio y la creencia en la posibilidad de vivir en otro estado espiritual y mental: como fantasma y como loca, respectivamente. Se desea también argumentar acerca de su difícil retorno a la patria “sin llamada y con llamado” e insistir una vez más en el deseo de que la Reforma Agraria se lleve a cabo en su país, tanto en el real como en el imaginado.

CAPÍTULO II. VICENTE HUIDOBRO. Inevitabilidad identitaria del creacionista y preocupaciones nacionales

Presentación

En Chile no se vincula normalmente al creacionista Vicente Huidobro (1893-1948) con el afán identitario nacional, como se hace sin cuestionamientos cuando se habla de Mistral o Neruda. Esta disociación ocurre cuando entendemos el concepto de identidad nacional sólo en la lógica de determinadas versiones o conceptualizaciones muy restringidas y si vinculamos la imagen de Huidobro al vanguardista cosmopolita que no dejó nunca de mirar obsesivamente hacia Europa o si restringimos la mirada a su obra netamente creacionista. Pero estas son sólo aparentes distancias, estimuladas por el lugar distinto que ocupa Huidobro en relación con sus contemporáneos en estos temas y por cierta crítica, que mientras profundiza magistralmente en su poética y en su creacionismo, mira con descuido la faceta social del poeta²²⁵. La disociación

²²⁵ Estoy pensando específicamente en René de Costa y en sus opiniones algo ligeras en torno a la dimensión social y política en Huidobro. Ocurre esto con sus superficiales alusiones a la candidatura presidencial (lo que no ocurrió), a su militancia comunista y al tipo de publicación que fue *Acción*. Cf. De Costa, René. *Huidobro. Los oficios de un poeta*. Traducción de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Ya el hijo de Huidobro, Vladimir García-Huidobro Amunátegui, que escribió una carta a *El Mercurio* comentando una reseña de Anthony Stanton sobre el libro antes mencionado, había advertido que dicho estudio contenía “algunos errores”, sobre todo en aquellos aspectos referidos a las relaciones del poeta con el comunismo. En: Carta de Vladimir García-Huidobro Amunátegui al Director de *El Mercurio*. “Huidobro y el PC”. *El Mercurio*, 17 de agosto de 1986, p. A2. En: *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. José de la Fuente, ed. Sobre la dimensión social hay estudios que son la excepción, pero ninguno demasiado extenso ni con la profundidad necesaria. Destaco al respecto los textos “Vicente Huidobro y la literatura social” de David Bary; “Huidobro, el moderno” de Ana Pizarro y la reciente re-edición de *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, José de la Fuente, ed. Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004. (1ª edición de 1994).

también ocurre porque el propio Huidobro separó absolutamente el contenido de su obra poética del contenido de su obra prosística y de sus preocupaciones nacionalistas. Por otra parte, su conciencia nacional pasó por varias etapas: de un nacionalismo decimonónico, con claros tintes mundonovistas, pasó a un internacionalismo cosmopolizante en su madurez, manteniéndose una suerte de relación inconsistente entre el campo poético, marcado especialmente por el prurito de universalidad de las vanguardias, y sus textos de intervención ciudadana en Chile. Estas últimas preocupaciones se textualizaron indirectamente en su poesía y se realizaron especialmente en su calidad de Director de *Acción (Diario de purificación nacional)* y su candidatura parlamentaria del año 1925.

El “cosmopolitismo” esgrimido por Vicente Huidobro consistió sobre todo en mirar con ojos revolucionarios y de avanzada las nuevas relaciones del hombre en el mundo, el impacto de la Segunda Guerra Mundial, el nuevo lugar del arte en una era de tecnologización de la cultura y la comunicación, una diversa y crítica manera de enfrentar lo “propio” nacional y una actitud propositiva, autónoma y crítica de relacionarse con lo europeo. Estuvo lejos de entender el cosmopolitismo como esencialmente opuesto a la pertenencia del “ciudadano” a una ciudad, un Estado histórico y geográfico (Rousseau) y tuvo entonces a lo menos dos preocupaciones permanentes: un humanismo que creía en la libertad y en la inteligencia humanas sin importar las fronteras y los intereses particulares; y otra, que podríamos denominar como un nacionalismo social que se manifiesta en el compromiso que adquirió con España a propósito de la Guerra Civil; con Francia a propósito de la Segunda Guerra Mundial y en Chile en las décadas del veinte y del treinta. Al igual que Neruda y Mistral, el creacionista experimentó fuertemente en la España de la Guerra el nacionalismo que nosotros, siguiendo a Hobsbawm, hemos denominado de izquierda y con conciencia social. Estos intereses se manifestaron con determinación en su quehacer político y en sus novelas²²⁶ y con menos impacto en su obra

²²⁶ *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)* (1934), *Papá, o el diario de Alicia Mir* (1934), *Tres novelas ejemplares* (1934) y *Sátiro o el poder de las palabras* (1939). Hay un pequeño “guiñol” que representa una sátira a los conflictos de poder en la política hispanoamericana: *En la luna* (1934). En estas novelas se representa una lucha colectivista en contra del sistema capitalista. En todas ellas David Bary destaca la ambigüedad de Huidobro en relación con lo social, pues pese a la temática social y a la “esperanza” en un sistema no capitalista (Rusia en *La próxima*) no renuncia el protagonista a ser un “individualista de un

poética, aunque publicó en prensa poemas coyunturales al respecto²²⁷. Pero de todas maneras esta última etapa estuvo marcada por una sensación de renovación espiritual y desencanto por el desarrollo de la historia humana, con cambios significativos en su poética, lo que se hizo más notorio en *El ciudadano del olvido* (1941) y en sus *Últimos poemas* (1949)²²⁸, evidenciando una vez más que, aunque la poesía crease mundos autónomos, lo hacía irremediabilmente dialogando con la historia y la sociedad, “consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos”²²⁹. Si se pudiera resumir la idea que sobre estos asuntos tenía Huidobro habría que recurrir a una sentencia que dejó escrita en el periódico *Acción*: “Los deberes del ciudadano terminan en las fronteras de su país. Los deberes del hombre en las fronteras del mundo”²³⁰. Lo que es común a ambas realizaciones es su conciencia trascendentalista (Emerson), ecológica²³¹ y cosmológica, en el

tipo extremado”. En: Bary, David. “Vicente Huidobro y la literatura social”. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. René de Costa, comp. Madrid: Taurus Ediciones, 1975, p. 321.

²²⁷ Muchos de estos poemas son recogidos recientemente en las siguientes publicaciones: *Vicente Huidobro. Obra poética*. Edición crítica de Cedomil Goic. Madrid: Colección Archivos, 2003; y *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. Recopilación, selección e introducción de José de la Fuente. Op. Cit.

²²⁸ Publicados póstumamente por su hija Manuela en 1949. Santiago de Chile: Imprenta Ahués, 1949.

²²⁹ Noción bajtiniana recogida por Julia Kristeva en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción y selección de Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas, 1996, p. 2 (Artículo publicado por primera vez en París, abril de 1967).

²³⁰ En: *Acción*, N° 2, 6 de agosto de 1925. Documentos en carpeta RO 16 “Escritos Políticos”, Fundación Vicente Huidobro.

²³¹ Ecológico, en el sentido de una total comunión entre el mundo interior y el mundo exterior, natural. Este es un rasgo propio de una conciencia religiosa primitiva, la que cree “en la ausencia de cualquier frontera definida entre el mundo espiritual y el natural, y por lo tanto entre la mente humana o ego y el mundo circundante”, casi como una participación mística

plano de su creación poética. Pese a la tendencia autonómica de su creacionismo, no pudo el poeta renunciar absolutamente al “prurito identitario” en sus quehaceres con la literatura, aunque dejó escasamente atendida la representación de lo propio en su poesía para articularlo en otro ámbito, especialmente en el periodismo político y de opinión, siendo la creación de periódicos o suplementos y su activa presencia en la prensa de la época, los mejores ejemplos de este afán.

He organizado este capítulo en varias secciones, las que dan cuenta de cómo el tema identitario y social estuvo presente a lo largo de toda su obra, desde perspectivas oblicuas e indirectas y diferenciando conscientemente lo que era su práctica poética de lo que era su actividad política. He escogido, claro está, aquellos poemas o poemarios más vinculados con nuestra preocupación, haciendo inevitable el sesgo en la selección. Pudiera ser incluso que lo que aquí se propone sea una mirada bastante parcial de Huidobro. En efecto, este capítulo está pensado como un modesto pero necesario complemento de otros estudios, que han ahondado en la dimensión estética, vanguardista y filológica de su obra.

Estas secciones se organizarán en torno a las formas que adquiere el tema en Huidobro, fundamentalmente en su obra poética, pero atrayendo también su labor en prosa no ficcional. En este sentido distingo siete realizaciones o articulaciones que describen en conjunto el tipo de relación que su obra y quehaceres mantuvieron con la identidad nacional. Cada una de estas realizaciones está presente en una o más etapas de su obra, de manera diversa:

- a-. Creacionismo e inevitabilidad identitaria
- b-. El patriotismo heroico y lo popular durante la juventud
- c-. Poética analógica y lárca
- d-. Territorios y cosmología estética
- e-. La ciudad como territorio identitario: guerras, aeroplanos y locomotoras
- f-. Cosmopolitismo, americanismo y nacionalismo

entre el organismo y el medio ambiente. En algunas realizaciones específicas de esta conciencia utilizaré el concepto de analogía.

g-. Huidobro en lo social nacional

Recordemos que lo que nos interesa sobre todo es distinguir y estudiar las imágenes identitarias nacionales producidas por Huidobro a partir de textos específicos, pues ellas surgen del diálogo que el poeta fue estableciendo con las autoimágenes del país, del continente y del mundo, desde su propia visión y desde su poética particular, en períodos históricos específicos.

Para trabajar con textos en versiones confiables, he recurrido a dos ediciones críticas: la primera realizada por Hugo Montes en 1976²³² y la segunda, por Cedomil Goic en el año 2003²³³. De las dos, la segunda es la más contundentemente documentada y rigurosamente dispuesta. Considerando que es muy precaria la publicación de su prosa política, recurrí directamente a las fuentes documentales a disposición en la Fundación Vicente Huidobro y al imprescindible volumen de José de la Fuente, en que recopila sus textos más políticos.

Estas realizaciones que mencionábamos anteriormente tienen lugar en las tres etapas de su obra, las que van configurando una sensibilidad “espacial” en distintos niveles de madurez creativa y biográfica.

1.- Introducción

1.a.- Etapas en su obra

La primera etapa es la formativa, todavía marcada por el romanticismo y el modernismo y también por el espíritu joven del Huidobro de *Ecos del alma* (1912), *La gruta del silencio* (1913) y *Las pagodas ocultas* (1914). Hay dos visiones de mundo referidas a lo nacional operando en esta etapa inicial: una que exalta el patriotismo heroico en el poema paradigmático “La epopeya de Iquique”; y otra, que aparece en los dos libros de 1913 y 1914, que se abre a la cosmología, anunciando ya germinalmente las formas de configuración identitaria de la estética creacionista/ cubista. En estos poemarios hay además poemas

²³² *Obras completas de Vicente Huidobro*. Dos tomos. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.

²³³ *Obra poética. Vicente Huidobro*. Madrid: Colección Archivos, 2003.

referidos a leyendas y personajes populares que de alguna manera filian su poética con una suerte de “afán de representación” influenciado por el criollismo epocal. René de Costa²³⁴ denomina a este momento de la obra huidobriana como su “paso por el modernismo”. Para nuestros propósitos hemos denominado este momento como el de una sensibilidad de nacionalismo decimonónico.

La segunda etapa es plenamente creacionista y se vincula absolutamente con los poemarios de 1918, incluido *El espejo de agua*. El ideologema que aquí opera es ya el del internacionalismo cosmopolizante. Aquí aparece el intenso diálogo que mantiene Huidobro con las vanguardias europeas y con su respectivo prurito de universalidad, desde una estética creacionista-cubista que enfrenta el tema identitario de manera diversa a la habitual, privilegiando en lugar de la imagen de lo nacional, la transformación del sujeto en medio de la tecnologización de la cultura y de las guerras, marcada por la rapidez, el movimiento, la sobreexposición sensitiva y la simultaneidad de estímulos. Aquí las configuraciones que se relacionan directamente con nuestro tema son aquellas que representan la ciudad, la guerra y el sujeto moderno estremecido por los vertiginosos cambios de percepción y comprensión del mundo. Huidobro no es una víctima más de aquellos fundamentales cambios tecnológicos, comunicacionales y culturales que se están operando, sino que él mismo los enfrenta críticamente.

La tercera etapa es la que se verifica congruentemente con la eclosión de lo social del año 1925 y que Huidobro asumirá desde ese momento a lo menos en dos direcciones: preocupación por lo nacional en su prosa periodística y de opinión; y profundización del proyecto creacionista y cosmológico en su poesía. De Costa llamará a esta última etapa “de compromiso social”, pero no es posible aplicar la misma descripción a su quehacer poético que al vital o prosístico. Sin duda lo que marca fuertemente este momento son las vivencias políticas y sociales, que llevan a Huidobro a intervenir en el escenario nacional en tres ámbitos: su candidatura parlamentaria por Santiago el año 1925; su intensa labor periodística, sobre todo como fundador del periódico *Acción* (1925); y su labor de corresponsal de guerra en Francia (recorriendo el frente francés, estadounidense e inglés). Todo queda textualizado

²³⁴ En: De Costa, René. *Los oficios de un poeta*. Traducción de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

parcialmente en *Altazor* (1931) y en los últimos libros publicados: *Ver y palpar*, *El Ciudadano del olvido* (ambos de 1941); en el libro póstumo *Últimos poemas* (1949).

Como una reflexión entre paréntesis, pero considerando que las condiciones de producción y circulación tienen cierta incidencia en los procesos creativos de los autores, resulta muy decisivo el hecho de que todos los libros precreacionistas en sus ediciones príncipe, incluido *Adán*, hayan sido publicados en Chile y los que vienen, los de la etapa propiamente creacionista y hasta *Temblor de cielo* (1931), hayan sido editados en París o en Madrid, alternadamente, para finalmente retornar a las ediciones chilenas con sus libros de 1941. Las condicionantes y las funciones que cumplía la publicación de cada uno de sus libros tienen que ver en este sentido con una necesidad por parte de Huidobro de instalar su producción y circulación en ámbitos diversos, pero que al mismo tiempo afectaban el diseño de cada propuesta. Si bien en todas hay una configuración cosmológica desde una conciencia trascendentalista, con diversos matices, en los textos publicados en Chile hay menos experimentación y más reflexión. En cambio, los editados en el extranjero poseen más recursos textuales y paratextuales, con más cercanía a la poesía concreta, a la experimentación y a la realización del creacionismo. Pero no sólo cambia lo formal, sino también el referente, pues mientras los poemas plenamente creacionistas tenían como los asuntos más frecuentes la Primera Guerra Mundial, el París de esa época y la revolución rusa; los poemas publicados en Chile remiten a un referente más universal, exceptuando claro está los poemas de *Ecos del alma*.

1.b.- Contexto vital

A principios del siglo XX, Vicente Huidobro, adolescente, observaba ávido y extasiado una vida urbana acelerada por la modernización y transformada en Chile por el desplazamiento del poder de manos de las oligarquías terratenientes a manos de los nuevos ricos “bancosos” y “salitrosos”. La aristocracia ha sido reemplazada por la plutocracia y el régimen parlamentario está en su momento de crisis más aguda. En 1910 Chile celebra, en medio de estas contradicciones, su primer siglo de vida republicana, corren los días del “Centenario”. El propio Huidobro escribe una fervorosa “Epopéya de Iquique” en 1910, ensalzando a Arturo Prat, la Esmeralda y el tricolor (*Ecos del Alma*). En 1918 publica sus libros más experimentalmente creacionistas. Ya para 1921 Huidobro ha disputado con Reverdy la paternidad del creacionismo, ha polemizado con los futuristas y los surrealistas y se ha identificado con los cubistas. Va y viene entre Santiago, Madrid y París. Pero según lo expresa

un “afiche” de su candidatura a diputado, “su Patria lo llamó y dejó todo, honores, triunfo, gloria, para acudir a su llamado”²³⁵. De vuelta en Chile se integra a la energía juvenil que copa espacios estudiantiles y obreros, se zambulle en un tiempo que desea desterrar el anquilosamiento oligárquico²³⁶, pero que sobre todo quiere crear, amar y analizar. No por eso deja de viajar una y otra vez a Europa, como artista y polemista. En 1925, funda y dirige *Acción*, proclamando ahí la necesidad de un nuevo Chile, formado por jóvenes, criticando severamente al país decadente y corrupto que lo rodea. Y lo hace desde una posición bastante particular, pues proviene de una familia de hacendados que ya se ha integrado a los negocios bancarios y comerciales, por lo que forma parte plenamente de la oligarquía a la que permanentemente criticará, no ya desde la visión del terrateniente (común en esos días) sino desde una posición progresista, de purificación moral y de un nacionalismo social. El propósito básico de su periódico *Acción* era denunciar la degradación a la que habían sometido a Chile estos sectores, bajo imágenes grotescas y mórbidas al estilo de De Rokha: “Acaso Chile será un gran animal muerto tendido en la ladera de los Andes”²³⁷.

²³⁵ Es lo que señala un folleto donde se autoproclama candidato a diputado por Santiago. El mismo folleto se publica en *Acción* el día 18 de noviembre de 1925.

²³⁶ En muchos números de *Acción*, Huidobro llama a sacudirse de lo viejo, critica duramente a los políticos que no han sabido engrandecer al país y que lo han destruido. Vicente quiere una renovación sin límites. Según Mario Góngora, las eclosiones de la *intelligentsia* chilena en 1925 contra el desorden establecido, son luchas generacionales donde la *intelligentsia* espera tener papel en el Estado, sin embargo, la diferencia fundamental con la generación del 20 (conformada por estudiantes, intelectuales y escritores, y fuertemente antimilitarista) es que la del 25 está liderada por la juventud militar. De hecho, la revista *Acción*, que dirige Huidobro, es financiada por oficiales que apoyan a Marmaduque Grove (Director General de Aviación, amigo y camarada de Carlos Ibáñez del Campo). En este camino, los jóvenes activistas redescubren la cuestión social y denuncian las injusticias sociales. (Cf. Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990. (1ª ed. 1981).

²³⁷ Diario *Acción*, 11 de agosto de 1925., p. 2. En Fundación.

En 1925, año clave para ahondar en nuestro tema, Ángel Cruchaga indica que Huidobro no es sólo el creador y el político, sino el constructor²³⁸, indicando que él representa no sólo la posibilidad de crear realidades nuevas sino que porta una fuerza capaz de construir un mundo nuevo. Es lo que la estudiosa Camurati señala como aquello que diferencia al creacionismo de otras vanguardias: la necesidad que Huidobro tuvo de intervenir, luego de la creación estética, en el mundo real; y que yo interpreto como el arribo, en la práctica poética huidobriana, a una concepción del arte como un campo semiautónomo, aunque en sus manifiestos aspire a la autonomización total. Ese principio de pretendida autonomía del arte no le impidió a Huidobro intervenir en forma contundente en su medio político y social, sin descuidar sus búsquedas estéticas, que iban, claro está, por un camino que se deseaba absolutamente desligado de lo social.

La identidad nacional en la prosa se presenta más como proyecto o como realidad criticada, como aquello que Habermas desea para relacionarse con su nación, después del “Holocausto”. Un proyecto que incluye su procedencia social y su dura crítica al entorno más inmediato: la aristocracia de viejo cuño y también la corrupción de las nuevas burguesías. Su finalidad primordial en el terreno político será representar una postura ética en política, antibélica y de lucha por la purificación nacional desde la fuerza juvenil.

2.- Creacionismo e inevitabilidad identitaria

Al inicio de este estudio la pregunta obvia es cómo relacionar una estética autonomista y autoreferencial como la creacionista con un tema absolutamente referencial, contextual y cultural como es el de la identidad nacional, sin caer en contradicciones. Me parece a mí que por lo que iremos demostrando en cada uno de los desarrollos de estas siete distintas articulaciones, dichos ámbitos no se oponen, más bien son campos que al relacionarse plantean el problema de la poética identitaria desde un lugar muy distinto al que esperaríamos de una poesía social, territorial y espacial. Un lugar que pese a sus intenciones autonómicas no ha podido renunciar definitivamente al referente y que al ponerse en contacto con la nueva realidad del mundo y del pensamiento no hace más que “representar” dicho mundo de otra manera, utilizando otros recursos estéticos, pero no pudiendo nunca prescindir de él.

²³⁸ *Dirio Acción*, 29 de noviembre de 1925. En Fundación.

En relación con lo representado podríamos decir que en general no existen en los poemarios de Huidobro alusiones explícitas a realidades chilenas (históricas, naturales, políticas, etc). La excepción a esto la constituyen algunos de sus primeros poemas y otros que aluden a realidades concretas no ya chilenas, sino nacionalistas, como son los poemas sueltos publicados en la década del treinta en diversos periódicos, los que tienen como asunto central la contingencia política mundial. De esta manera, lo nacional está presente bajo nuevas imágenes y preocupaciones. En su lugar se ha preferido la creación de nuevas realidades territoriales, que no sólo existen al interior del poema, sino que remiten tenuemente a configuraciones espaciales existentes más allá del texto: aldeas ahistóricas, ciudades europeas en guerra, países donde se desea habitar, tiempo y espacio en dimensiones cósmicas. Resulta extraño constatar que la crítica destaque mucho cómo en la teoría del creacionismo sucede la desaparición del sujeto en beneficio del objeto representado, pues en algunos poemarios, como *Poemas Árticos* (qué decir de *Altazor*), lo que hay es un sujeto que se relaciona de otra manera con la dimensión territorial de la identidad, y que se autoconfigura no sólo como el sostenedor del discurso (hablante) sino muchas veces como sujeto en propiedad identificándose territorialmente: “ Yo me alejé / pero llevo en la mano/ Aquel cielo nativo”²³⁹. En estos versos de *Poemas árticos*, el hablante toma distancia, pero sabe que pertenece a un lugar (cielo) y que tiene un origen o nacimiento definido (nativo).

La estética huidobriana así es no sólo experimental en el sentido formal, sino que está intentando textualizar una nueva forma en que el hombre concibe o percibe el tiempo, el espacio y la materia, aparentemente intelectualista y científicista, por lo que sus búsquedas ahondan en la desintegración y reformulación de los elementos que componen cada poema, pues ellos son en sí mismos una nueva realidad. En estos textos entonces los “ideologemas” epocales y la realidad en general son atraídos bajo la lógica sobre todo de la creación, y no de la *mimesis*, por lo que ellos no “alteran” ni violentan las formas propiamente poéticas. En efecto, las formas que el creacionismo descarta son la descripción y la narración, “esos dos elementos extraños a toda poesía pura y que durante tantos siglos han mantenido el poema

²³⁹ *Poemas Árticos* (1918). En: *Obras Completas*. Op. cit. p. 303.

atado a la tierra”²⁴⁰. En esta concepción básicamente creativa y de abandono de lo imitativo, basa sus postulados el manifiesto “Non serviam” de 1914:

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él”

Cité el párrafo anterior para indicar que ese “mundo nuestro”, por muy autónomo que se desee, de todas maneras no sólo imita a la “Naturaleza” en su acto creador y en sus reglas sino también en la lógica de sus materialidades fundamentales: “la flora y la fauna”. Más todavía, si bien en la práctica poética ambos ámbitos, con referentes en la realidad, están en general ausentes de su poesía, ellos serán reemplazados no por una nueva realidad, como se sueña en el poema “Sino y signo”, sino por configuraciones vinculadas a la urbe, y muchas veces a la urbe en guerra, especialmente en *Ecuatorial*, *Poemas árticos* o en *Hallali (poème de guerre)*.

Me parece que lo fundamental de la teorización creacionista por parte de Huidobro proviene no tanto de los cambios que introduce en la concepción de la poesía, pues en muchos casos él no hace más que recoger y rearticular el legado de poéticas de otros tiempos – “primitiva”, romántica y simbolista, modernista –, sino más bien de la dinámica relación que establece su estética con los acelerados cambios que se están operando en su época y la capacidad para configurar una teoría de la poesía moderna en medio de ese panorama. Los inicios del siglo XX están marcados por fundamentales cambios en lo que dice relación con las nociones de realidad, especialmente la forma diversa en que se concebirán el tiempo, el espacio, la materia y la energía; ya no se está seguro si lo que se percibe sensorialmente es lo real. Lo que coincidirá también con un acelerado desarrollo tecnológico y científico. Pero esas revoluciones del pensamiento y la tecnología se conjugan también con un siglo marcado por grandes conflictos y revoluciones sociales y por la traumática experiencia de las dos guerras mundiales. El creacionismo así más que “crear mundos nuevos”, se propone como una concepción bajo la cual entender el arte nuevo y cambiar desde ese lugar ciertas ideas y

²⁴⁰ Entrevista de Ángel Cruchaga Santa María a Huidobro. “Ángel Cruchaga Santa María: Conversando con Vicente Huidobro”. En: *Obra poética*. Edición crítica de Cedomil Goic, pp. 1635-1639.

realidades. Más todavía, lo que hay en Huidobro es un nuevo tipo de sujeto, el que se configura con sus más exactos rasgos en “La confesión inconfesable”²⁴¹. A este sujeto, situado en un nuevo mundo, le atrae todo: la ciencia (biología, fisiología, psicología experimental) y lo maravilloso (astrología, alquimia, cábala, ocultismo en general) y no ha podido todavía la poesía entender esto. No se ha inventado en ella un hecho nuevo, no se ha despertado en ella el espíritu inventivo o “sismológico” que demanda este nuevo mundo, pero es sólo ella la que representa la vida vivida a “doscientos kilómetros por hora”, una vida saltando “sin vértigo del trapecio-poesía al trapecio-amor”, intensa y vibradora. Esta relación entre arte y vida se vincula también al espíritu joven y a la preferencia por lo nuevo, lo que será un rasgo esencial de su instalación en lo social. Además, frente a la corrupción del mundo sólo la poesía puede otorgar un lugar donde habitar:

“Ella, la cambiadora de rumbos, puede estar satisfecha, pues a pesar de todas las vicisitudes, a pesar de las tempestades con truenos y relámpagos, ella sigue siendo aún el centro de la periferia.

Y viviré porque ella vive...Hijo de este siglo cobarde y falso, seguiré rompiendo sus molinos de farsas; último descendiente de la mentira y la comedia social, quiero al mismo tiempo ser el primogénito de una nueva era que ya empieza a clarear”²⁴²

La propuesta o estética creacionista ha sido ya suficientemente estudiada por especialistas agudos, especialmente en dos textos fundamentales, el de Mireya Camurati y el de René de Costa²⁴³. Camurati indica una serie de características que siendo propias del creacionismo éste las toma a su vez de múltiples influencias filosóficas y artísticas, entre las que las más

²⁴¹ En: *Vientos Contrarios*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1926. En: *Obras completas de Vicente Huidobro*. Hugo Montes, comp. Op. cit. pp. 791-795.

²⁴² Ibid. p. 795.

²⁴³ El primero, *Poesía y poética de Vicente Huidobro* (Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1980.), es una monografía sobre el desarrollo y antecedentes filosóficos, artísticos y literarios del creacionismo; el segundo, *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid: Taurus Ediciones, 1975.), es una recopilación de documentos y testimonios y de artículos críticos epocales y actuales acerca del creacionismo y de algunas de sus obras.

fundamentales son el trascendentalismo emersoniano, el modernismo, el simbolismo, el futurismo (de quien se diferenció pero con cuya estética coincidió en muchos aspectos) y el cubismo, artístico y literario. De lo que estudia y sistematiza la crítica argentina Camurati me interesa destacar sólo tres aspectos que dicen relación absoluta con el tema que nos convoca, pues contribuyen a establecer una poética identitaria territorial al estilo huidobriano:

a-. Del trascendentalismo de Emerson me interesa destacar la concepción según la cual sólo el hombre es capaz que descubrir en la naturaleza la ley moral que nos rige. Más todavía: el poeta sería el único capaz de realizar dicha revelación, y lo hace de cara al futuro y libremente. Se privilegia en ciertos aspectos el antropocentrismo y el individualismo, lo que sin duda tiene mucha importancia para la configuración de las identidades colectivas. Además, su lugar en medio de la naturaleza es no sólo como un creador, sino como un recreador del mundo, pues lo que desea es cambiarlo. Aquí se manifiesta a plenitud la intención revolucionaria y renovadora de las vanguardias: el deseo de pasar de la autonomización del arte a la intención de creación de un mundo nuevo.

b-. Concepción del poeta: el poeta es el único capaz de crear un lenguaje que descubre la secreta relación entre las cosas, pues según esta concepción “sólo el lenguaje poético tiene rasgos de significación mágica, y potencia de conjuro y maravilla”²⁴⁴. Si bien se pretende que el sujeto no aparezca, a propósito del sentido de la muerte se despliegan temples subjetivos: inquietudes metafísicas, sentimiento de ignorancia del propio ser, nihilismo, soledad, dolor, angustia, insignificancia del hombre en el universo. Este aspecto es esencial, por cuanto una de las imposibilidades a la que se enfrenta la poética huidobriana para poder prescindir del referente es justamente su inquietud metafísica (*Altazor*), lo que lo lleva a lo personal en poesía y de ahí necesariamente a lo social.

c-. Se entiende que la única manera de concebir el tiempo y el espacio es a través de un ejercicio de la memoria que concibe esa sucesión como simultaneidad (Bergson), por lo que su configuración, sólo posible en la mente de un sujeto, requerirá de un gran esfuerzo racional e intelectual. Según esta concepción será esencial la representación espacial: lárca, cosmológica o urbana. En términos formales las posibilidades se presentaron en los mecanismos del arte

²⁴⁴ Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1980.

cubista basados en la concepción intelectual de la realidad, excluyendo elementos anecdóticos y descriptivos: descomposición y recomposición de elementos ideológicos, imágenes, sintácticos o bien palabras (simultaneidad y *collage*).

Tenemos entonces una concepción individualista del mundo aquilatada por el deseo de recreación y renovación del mismo y a un poeta capaz de revelar estos nuevos sentidos, desde un temple metafísico. Este poeta concibe el tiempo y el espacio bajo el efecto de la memoria, o sea, los representa como simultaneidad, lo que será muy evidente en la poesía cosmológica y urbana de Huidobro. Pero además, será la propia realidad, en permanente cambio, la que le pedirá a esta poesía una nueva estética. En el Prefacio a *Adán (Poema)* (1916) Huidobro insiste en la fuerza creadora de la poesía más que en la forma retórica o en su condición de literatura, pues el poema lo hace el pensamiento creador del ritmo. Lo que agrega a la realidad es una nueva manera de concebirla y no sólo de nombrarla: “El poeta tiene un pensamiento nuevo; tiene una experiencia nueva para desenvolver... Pues cada nuevo período requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mundo parece que espera siempre su poeta²⁴⁵”.

Ya para los años treinta este creacionismo abrirá los intereses de Huidobro hacia nuevas fronteras, sin descuidar por ello lo esencial de sus postulados. Lo que habrá en sus manifiestos de estos años en general no es sólo una propuesta poética caracterizada en general en los términos antes descrito, sino una poética que intenta alcanzar al hombre en su integridad y totalidad. Y respecto de ese proyecto no es que sea el poeta el único capaz de realizarlo, sino que él tiene como obligación hacerlo. En “Total”, manifiesto de 1932, Huidobro se declara a favor de un poeta que sea capaz de decir a todo el hombre, sin restricciones ni sectarismos: “Una voz de poeta que pertenece a la humanidad y no a cierto clan... Ninguna castración interna del hombre ni tampoco del mundo externo. Ni castración espiritual ni castración social”²⁴⁶. A estas alturas y debido a sus profundas inquietudes metafísicas y humanistas, ya no podrá renunciar a ese “mundo exterior” ni a lo “social”, aunque jamás abandone el individualismo ni una poesía que evita, por todos los medios, la *mimesis* y el realismo.

²⁴⁵ *Obra poética*. Op. cit. p. 325.

²⁴⁶ “Total”. En: *Obras completas de Vicente Huidobro*. Tomo I. Op. cit. pp. 755-756.

2.a.- Creacionismo en algunos poemas metapoéticos

Sólo para agregar algunas ideas a este preámbulo, me interesa destacar cómo se articularían poéticamente los postulados creacionistas que, como se sabe no siempre fueron llevados a la práctica poética en plenitud. Pero sin duda en ellos aflora un afán identitario que surge incluso por momentos a contrapelo de lo que teóricamente se está deseando.

De su primera etapa, entre los poemas dispersos publicados en revistas entre 1914 y 1916²⁴⁷ destaca este texto con elementos de arte poética:

“Una poesía que haga sentir la
pureza del hombre
Algo fuera del tiempo
Hay que crear un mundo que pueda
satisfacer a los verdaderos poetas
Los bellos poemas se escriben
mañana
Hay que llevar entre los cabellos
un cielo estrellado y una tierra perfecta.
Escribir esos poemas que irritan a
los mediocres porque les hace sentir
ver las distancias
Cosas que se imponen por su
pureza, por su altura por su
grandeza.

²⁴⁷ De los cuales “Vaguedad subconsciente” apareció en *Revista Ideales* (Concepción, julio de 1915) y todos los otros fueron publicados por Hugo Montes en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, 1989, N° 34, pp.21-42.

Sed sobrios. No hay nada más terrible
que el rastacuerismo en el arte”²⁴⁸

Cedomil Goic indica que este texto, escrito probablemente en 1916 (dos años antes de *El espejo de agua*), “carece de consecuencia ulterior”, pero me parece a mí que hay algunos sentidos expresados en él que de todas maneras tienen continuidad y de importancia en la obra posterior de Huidobro, sobre todo en la de la tercera etapa, más humanista y social.

En la primera mitad del poema se establecen las condiciones de una poesía que no existe, pero que se desea, y cuya realización se cumple en un mundo que sólo existirá en el futuro – recuérdese la importancia del porvenir en Emerson y también en los ideogramas utopistas del siglo XX. Esa poesía que se desea deberá existir necesariamente “fuera del tiempo”, cuya sucesión degrada y constriñe la existencia humana, y deberá crear un mundo nuevo, una habitación hecha de “cielo estrellado y una tierra perfecta”. A la doble imposición de tiempo y espacio que recordemos sólo era posible concebirlas a través de la memoria, el hablante responde con una creación de un “mundo” distinto, uno que pueda satisfacer a los verdaderos poetas, los que logran hacer “sentir la pureza del hombre”, en una clara alusión mítica de retorno al origen. Pero esos poetas no expresan dicha pureza, sino que la recrean para la memoria perceptiva: “haga sentir”. El hacer sentir, que luego se verá afectado por las experiencias de las guerras y las urbes degradadas, se mantiene en su obra bajo la forma de una percepción que configura la simultaneidad de las experiencias. Es muy interesante, por otra parte, cómo este mundo creado “para” los poetas – no “por” ellos – remite a imágenes que existen en la realidad concreta: cielo y tierra; manteniendo así la materialidad territorial intocada por la creación. En la segunda parte del poema hay tres elementos muy particulares. Desde el verso décimo se inaugura con el infinitivo “Escribir” una suerte de consejo para los poetas en una actitud de “guía” que Huidobro mantendrá a lo largo de toda su vida, y que hizo

²⁴⁸ En sección “Poemas dispersos de 1914-1916”. *Obra poética de Vicente Huidobro*. Cedomil Goic, comp. Op. cit. p. 370. El estudioso propone 1916 como la posible fecha de composición del poema. El número asignado al poema es el cinco.

a Juan Larrea llamarlo “caudillo de la poesía”²⁴⁹. Lo que se dispone entonces es que el poema “irrite”, con su capacidad reveladora, a los mediocres, para *hacerlos sentir* “ver las distancias”. Al impacto perceptivo que el poema debía provocar se suma aquí el impacto en la visión respecto de la dimensión espacio temporal, pues “distancias” puede remitir tanto a lejanía espacial, como a transcurso significativo de tiempo. Lo dicho en poesía se presenta bajo la imagen tan amplia de “Cosas que se imponen por su/ pureza, por su altura por su/ grandeza”, no un arte del sugerimiento como lo planteará Huidobro más adelante, sino una realidad que “se impone” por la fuerza de su superioridad. Los últimos versos, de menos interés metapoético, cierran el poema con un consejo imperativo: “Sed sobrios”, lo que más adelante en la estética huidobriana remitirá a la necesidad de evitar la adjetivación y dar la imagen sintéticamente. Este poema, por el tono ético que se ha desarrollado antes, remite absolutamente a un comportamiento moral que hay que relacionar necesariamente con la “ley moral” superior y divina emersoniana.

Es sin duda su manifiesto “Non serviam” de 1914 y el “Arte poética” de *El espejo de agua* (1918)²⁵⁰ los que inauguran el sentido de su poética creacionista. Me detendré en el poema “Arte poética” por unos momentos. Ya abundante crítica ha establecido los lineamientos poético-creacionistas que se enuncian en el poema. Goic indicó la capacidad del poeta para descubrir otro mundo o sus sentidos ocultos a través del lenguaje, la creación de segundo

²⁴⁹ Pues no sólo teorizó acerca de la poesía, sino que quiso influir en los demás, unas veces creando polémicas y, otras, apoyando a las nuevas generaciones de creadores, marcando una impronta fundamental para los poetas chilenos y para las vanguardias latinoamericanas.

²⁵⁰ Sigo en esto la indicación que hace Cedomil Goic en su último libro acerca del falseamiento de una 1ª edición de *El espejo de agua* en Buenos Aires en 1916. Él acumula contundentes antecedentes epistolares y de crítica epocal para demostrar la intencionada antedatación del texto, lo que le permite asegurar que sólo se publicó por primera vez en Madrid en 1918. Esto permitía demostrar que *El Espejo...* dependía de Reverdy. Pero indica el mismo Goic que de todas maneras el libro goza de ser el texto inaugural del creacionismo, pues los textos de Reverdy, que son de 1916 (*La lucarne ovale* y *Quelques poèmes*) en su opinión están llenos de “indeterminación y esoterismo” a diferencia de los de *El espejo...*. En: *Obra poética de Vicente Huidobro*. Cedomil Goic, comp. Op. cit. pp.379-389.

grado, el adjetivo que debe dar vida y que lo hace a través de la antítesis, la conciencia absoluta del acto creador. Especialmente destaca este estudioso la recuperación de una actitud ocultista de la poesía y la concepción de un acto creador que tiende a lo absoluto²⁵¹. Por su parte Camurati se detiene en la influencia de Emerson en estos postulados, especialmente la idea de la creación de un mundo autónomo en poesía y la concepción del poeta como vidente y creador desde una perspectiva romántica.

Me parece a mí que “Arte poética” es también un deseo creacionista que no puede renunciar a sus relaciones abiertas y resueltas con el referente, por los condicionamientos de la realidad, pero también por las preocupaciones fundamentales del poeta.

A algunas de ellas me gustaría referirme aquí, complementando así las interpretaciones que han visto en el poema el postulado de una creación poética que podría prescindir de todo referente. Las estrofas más extensas del poema son la primera y la tercera, por lo demás fundamentalmente descriptivas; de las cuatro restantes, tres son pareados imperativos que dan al poeta el consejo creacionista. Aquí Huidobro continúa con una larga tradición poética en la que los pareados sirven para enunciar máximas filosóficas. Significativamente en las únicas dos estrofas extensas es donde se establece el diseño del espacio y tiempo en el que esta creación se llevará a cabo. Hay una preocupación en los versos iniciales por fijar una espacialidad que se establece como una apertura desde la capacidad creadora de la poesía. La imagen de las “puertas” abiertas, por efecto de la “llave” del “verso, indica ya un límite entre espacios. En los versos siguientes se establecen cosmológicamente entonces los puntos de referencia de esa espacialidad que será creada y la advertencia acerca de lo que ocurrirá en el “oyente”:

“Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando”

Las dos acciones, dichas en presente y de carácter descriptivo establecen las coordenadas fundamentales en esta creación que ocurrirá a partir de un amplio campo visual. El primero es

²⁵¹ Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1974.

un movimiento que tiene lugar en medio del silencio y de una lentitud de imperceptibles vaivenes (hoja cayendo), que se ejerce desde arriba hacia abajo; y el segundo movimiento, describe un trazado definitivamente horizontal, que se intersecta con la línea anterior estableciendo la fijación de límites y dimensiones en medio de la intemporalidad, tal y cual lo hacen los relatos cosmogónicos de diversas latitudes del mundo, aunque con ausencia aquí de la intervención de seres sobrenaturales. Es interesante destacar que el hablante establece no las espacialidades occidentales (los puntos cardinales), sino una ordenación más cercana al pensamiento religioso primitivo: el arriba y el abajo están presentes en todas las cosmologías y es fundamental el gesto de algo que cae desde arriba para fecundar el abajo (lluvia, rayos, piedras); la horizontalidad de la tierra, por su parte, sirve para establecer los límites donde tendrá lugar la vida humana. La presencia tenue y luego declarada del sonido apunta al estremecimiento espiritual de un “oyente” que debería estar presenciando y participando de esta creación desde su capacidad auditiva y espiritual, pero no visual. De hecho, en la versión original²⁵² se dice: “Cuando busquen los ojos que nada vean”, proponiendo el sentido matriz de una creación percibida más allá de la vista, pero generada a partir de ella: “Cuanto miren los ojos creado sea”.

La tercera estrofa, como ya indicábamos, establece no sólo una dimensión temporal, ausente en la primera, sino una caracterización del tiempo actual:

“Estamos en el ciclo de los nervios.

El músculo cuelga,

Como recuerdo en los museos;

Mas no por eso tenemos menos fuerza:

El vigor verdadero

Reside en la cabeza”

Este “ciclo” (tiempo como repetición cíclica) está marcado por la hegemonía de los “nervios” y ya sea que se refiera a las fibras “que conducen impulsos entre el sistema nervioso central y otras partes del cuerpo” o al “estado psicológico agitado y tenso de una persona”. En cualquier

²⁵² Transcrita sólo como estrofa, según Cedomil Goic, en una carta de Huidobro enviada a su madre María Luisa Fernández el 9 de febrero de 1917. En: *Obra poética de Vicente Huidobro*. Op. cit. pp.379-389.

caso se trata de una época en tensión y en la que prima la percepción y la capacidad mental en lugar del “músculo”. Los “nervios” representan, en reemplazo de la imagen anterior, la “fuerza” y el “vigor”. Esto, que es muy propio de inicios del siglo XX, se vincula también con una nueva forma de percepción, operada a partir de los giros filosóficos y tecnológicos que están mutando el *sensorium* humano en un sistema mucho más sofisticado y complejo, por el exceso y simultaneidad de estímulos al que está siendo sometido. La preeminencia de lo racional sobre lo emocional se marca aquí como una condicionante de estos nuevos tiempos, incluso asignándole valor de “fuerza” y “vigor”, aunque veremos cómo en sus poemas sobre la guerra esto se relativiza.

Para finalizar me detendré en el pareado que establece una de las máximas creacionistas de mayor relevancia: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema”. En él se establece un vínculo con las poéticas de los pueblos indígenas americanos. De hecho en su ensayo “La creación pura”, Huidobro mismo indica que dichos versos responden a la imagen que le fuera transmitida por un poeta aymara: “Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la transmitió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’²⁵³. Aunque Huidobro trata, en el mismo escrito, de tomar distancia de la actitud mágica y “chamánica” y de lo que es el poema para el “viejo poeta indígena”, al indicar que él no cree en el poder mágico de las palabras, su poética queda hermanada al sentido que tiene para las cosmovisiones indígenas la palabra poética: mezcla de magia, profecía, ritual, poder performativo y fusión con lo cósmico, lo espiritual y lo terrenal concreto. Goic desestima tal relación establecida por el propio Huidobro indicando que “En sus versos finales el epifonema cuyo origen Huidobro atribuye a un poeta indígena americano, encuentra una réplica neutralizadora en la referencia de Maurice Raynal al mismo dictado de un poeta hindú”,²⁵⁴. No he podido entender claramente a qué se refiere el estudioso con el término “réplica neutralizadora”, pues no se explicita claramente el argumento según el cual no habría que creerle demasiado a Huidobro en su afirmación relativa a la filiación de su teoría estética con los sentidos indígenas, pues para Goic el mismo sentido

²⁵³ “La creación pura (Ensayo de estética)”. Publicado en francés en *L’Esprit Nouveau*, N° 7, abril de 1921. En: *Las vanguardias latinoamericanas...* Op. cit. p. 81.

²⁵⁴ *Obra poética*. Cedomil Goic. Op. cit. p. 386.

existiría ya en la noción de un poeta hindú, referida al parecer por el crítico Raynal. En otra ocasión ha referido Goic que Huidobro inventó esta anécdota y que por ello el argumento en cuestión carecería de sustento. Pero creo que no debiera importarnos tanto el origen real de la referencia al poeta aymara o la ocurrencia de la anécdota, para valorar en su justa dimensión y en su sentido último el hecho de que Huidobro en “La creación pura” esté filiendo el meollo de su teoría con lo central de la concepción poética de las culturas indígenas. Todavía más: el hecho de relatar el encuentro con dicho poeta en el tiempo presente, connota una concepción por parte de Huidobro que supone que dichas culturas están plenamente vigentes, lo mismo que sus postulados, por lo menos en lo que a poesía se refiere. La intención de establecer el vínculo con lo indígena americano lo vincula con una actitud fundamental de otras vanguardias latinoamericanas, quienes encontraron en el viaje de retorno a su continente una nueva manera de comprender y textualizar lo “propio”, profundizando en lo indígena o en lo racial, según fuese el caso, acompañado todo esto por una permanente preocupación social. Así, por ejemplo, para la antropofagia brasileña el “dilema nacional/cosmopolita había sido resuelto por el contacto con las revolucionarias técnicas de la vanguardia europea, y por la percepción de la obligación de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno”²⁵⁵. No fue éste el caso de Huidobro, pues no hay en él recuperación de las culturas primitivas, pero sí hay en este caso puntual el hacerse eco de ese legado, reconociéndolo y discutiéndolo. Esta noción recupera la concepción de la palabra ritual como una palabra-acción en el sentido creador y también en el sentido de una pérdida original. Así, mientras por una parte en los mitos cosmogónicos lo que da origen a todo lo existente es el verbo creador pronunciado por seres divinos, en el ritual que actualiza aquel mito la palabra pronunciada vuelve a realizar aquel acto de creación o bien otros que replican a nivel social o cultural aquella acción ocurrida *in illo tempore*: rituales para hacer llover o detener la lluvia; cantos para acompañar faenas agrícolas; ceremonias para recrear el origen; etc. En cualquier caso, tanto en el mito como en el ritual la palabra no es la cosa, sino que permite su creación y aparición en la realidad. No es esta una concepción animista del mundo (objetos animados de fuerzas espirituales), como lo concibe Goic en las mismas reflexiones sobre “Arte poética”, sino una

²⁵⁵ Indica Jorge Schwartz, refiriéndose al Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade (1º de Mayo de 1928).. En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 142.

concepción de la palabra a través de la cual el hombre adquiere conciencia del origen del cosmos, de su específico lugar allí y de su relación con lo divino. En el *Popol Vuh*, por ejemplo, además de la creación de los hombres por parte de los dioses, éstos les dan vida para ser venerados y sustentados por ellos por medio de la palabra. En este sentido el arte “primitivo” al que se liga Huidobro es un arte conceptual, que representa (no que presenta) y que organiza analógicamente la realidad para el hombre, estilizándola. El arte según esta concepción no es mimético, sino de creación, poiético y esa concepción, común a muchas culturas, es la que recoge Huidobro y la que prefiere filiar explícitamente con una etnia andina: la aymara.

Con seguridad Huidobro no conoció poesía quechua, nahuatl o maya, ni se preguntó suficientemente por el tipo de analogía que establecen estas manifestaciones artísticas entre signo y realidad; pero en su poética y en la textualidad de sus poemas, especialmente en *Altazor*, se instala a ratos una repercusión profundamente indígena, en el tono, en las construcciones sintácticas, en sus ecos semánticos y en el tipo de relación establecida con la realidad. No digo con esto que dichas textualidades operen como fuentes de su obra, sino que coincide con ellas en muchos aspectos. Este sustrato de cosmovisión indígena, se manifiesta, además, en la relación que establece en su poesía con el orden cósmico, divino y natural. Aunque en este manifiesto de 1921 insista en la diferencia entre el mago y el poeta, prefiriendo este último, en *Altazor* preferirá al mago en lugar de las palabrerías del poeta:

“Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende”²⁵⁶

Al lado del fulminado Altazor, “yace Vicente, antipoeta y mago”²⁵⁷

De esta manera su poética se abre finalmente a un gesto creacionista que no por pensarse autónomo se ha desligado completamente de lo real, sólo que esta relación no se ha resuelto mediante el contrato mimético simple sino a través de una representación ya afectada por los cambios sociales, culturales y científicos de la época. Además, tal actitud no pudo escapar a la

²⁵⁶ *Altazor*. Canto III. En: *Obras Completas*. p. 406.

²⁵⁷ *Obras completas*. Op. cit. p. 415.

“condición colonial” de las vanguardias latinoamericanas, la que según Alfredo Bosí²⁵⁸, se caracteriza por su condición dependiente e irresuelta. A estos rasgos podríamos agregar el inevitable “afán de representación” del que ellas no pudieron estar ajenas. El acto creativo, aunque desea perder todo vínculo con el referente, sólo ha trocado el paisaje local por un territorio mental, mundial y personal, anticipándose así a las actuales dimensiones de la globalización, pero rescatando también esa relación mística entre hombre y entorno del pensamiento “primitivo”:

“Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano”

(*Altazor*)

3.- Huidobro adolescente: patriotismo heroico, leyendas y personajes populares

En la etapa pre-creacionista o formativa hay dos sensibilidades distintas operando: una que exalta el patriotismo heroico y las leyendas tradicionales y otra que se vinculará con una conciencia cosmológica, muy propia de su poesía de madurez, y que aquí se anuncia bajo el signo de lo analógico y lo lárlico. En esta primera etapa todavía opera un romanticismo de tipo “íntimo” caracterizado por Mireya Camurati como aquel que exige al poeta expresar los sentimientos simples y populares, las pasiones, los ideales y las inquietudes de la vida humana. En este sentido Huidobro recoge plenamente algunos ideogramas epocales desde una sensibilidad todavía modernista y nacionalista decimonónica, en que destacarán un discurso patriótico que refleja un Chile autoconfigurado como un país de patriotas, “una de las tantas enfermedades heroicas que sufren los pueblos jóvenes”²⁵⁹; de pequeños pueblos y de leyendas que nutren su imaginario. De esta manera el Huidobro más temprano no se puede sustraer al patriotismo epocal y se filia directamente con ese nacionalismo.

²⁵⁸ En: “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, prólogo a *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. p.15.

²⁵⁹ Pedro Balmaceda, citado por Mario Góngora. Op. cit. p. 67.

3.a.- Prat y el patriotismo

Ni en la restante poesía huidobriana ni en su prosa política encontramos un texto como “La epopeya de Iquique”, escrita el 21 de mayo de 1910, a los diecisiete años de edad, y publicado en *Ecos del alma* (1912). Debemos coincidir con Huidobro en las aprensiones que él tenía sobre él: “libro romántico, demasiado retórico y hueco”²⁶⁰. Pero lo interesante es que hay en él la configuración de una de las versiones fundamentales de nuestra identidad nacional en su versión militar, vinculada a las guerras territoriales, desde una estética romántica. Lo que se advierte en “La epopeya...” es la textualización de una conciencia ingenua y acrítica, de uno de los acontecimientos fundamentales en la construcción del imaginario guerrero de Chile: el combate naval de Iquique y la canonización de su héroe-mártir, el abogado y marino Arturo Prat Chacón. El acontecimiento tuvo lugar en 1879, y constituyó un combate menor en la Guerra del Pacífico. En aquel combate la marina chilena fracasó, aunque más tarde el conflicto en 1883 se zanjaría favorablemente para la territorialidad chilena. Pero lo que interesa es que lo que perdurará como elemento fundamental en el imaginario chileno será la figura del patriotismo heroico de Prat. Indica Mario Góngora que en Chile el “símbolo patriótico por excelencia es Arturo Prat, marino caído en un combate perdido”²⁶¹. Según Hernán Godoy, como Chile era antes de convertirse en tal, una “Nueva Extremadura”, que le servía a España de contrafuerte en el Pacífico para defender sus colonias, se asoció nuestro país muy desde los inicios de la Colonia con la imagen de la guerra, representación que fue reforzada por las acciones contra la región de la Araucanía y más todavía, con las guerras de independencia y las sucesivas del siglo XIX. Así, sobre esta versión se fue construyendo un sentido de pertenencia nacional que para fines del siglo XIX era definitivamente de chilenidad ²⁶²,

²⁶⁰ “Yo”. En: *Pasando y pasando (crónicas y comentarios)*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1914. Publicado en *Obras completas de Vicente Huidobro*. Hugo Montes. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976, p. 657.

²⁶¹ Mario Góngora. Op. cit. p. 67. Cita a su vez a William F. Sater. *Arturo Prat, secular saint. The heroic image in Chile*. USA: University of California Press, 1973.

²⁶² “Chile ha sido, pues, un Estado que sucede, por unos acontecimientos azarosos, a la unidad administrativa española, la Gobernación, y ha provocado, a lo largo del siglo XIX, el salto

patriótica y heroica. La importancia que reviste este combate en dicha genealogía es la de haber nutrido contundentemente la necesidad de simbolizar el amor a la patria en un héroe casi mítico y sacrificial, perpetuando en la memoria histórica de la nación, año tras año, los acontecimientos relativos a ella. Pero esto no es nuevo, el héroe cumple en la sociedad que le da vida un papel fundamental, contiene en él los anhelos y cumple los deseos de un colectivo mayor. Es necesario señalar aquí la importancia que le atribuye José Luis Romero a la biografía como otra forma de historiografía, y donde destaca la presencia de héroes arquetípicos, propios de la epopeya y la hagiografía, y de héroes individuales. El primero es sin duda el que calza con la representación de Prat, pues su hazaña no cuenta tanto por la efectividad práctica como por las posibilidades que ofrece de reeditar con fuerza la figura del guerrero, del buen padre-marido y de la unidad nacional. Pero aunque el panegírico se centra en la figura de Prat, también es importante el combate en sí, pues él comprende la incorporación de la figura del pueblo, también bastante debilitada hacia finales del siglo XIX²⁶³. Un texto epocal fundamental en este sentido es *La raza chilena. Su nacimiento. Nobleza de sus orígenes*, de Nicolás Palacios²⁶⁴, que cumple la función “sociológica de mito sobre los orígenes, capaz de levantar la autoimagen nacional en un momento de profunda

cuantitativo del regionalismo a la conciencia nacional”. En: Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Op. cit. p. 39.

²⁶³ En un ensayo de Roberto Hernández (1929) se reivindica al roto con capacidad militar, en su intenso amor a la patria y su entrega intensa aun con peligro de muerte, de la Guerra del Pacífico, oponiéndolo al roto de la versión populista (proletariado u obrero) de Alessandri o Aguirre Cerda. El roto es revitalizado también por Nicolás Palacios, pero en un sentido más genotípico y genealógico, donde sus valores fundamentales son su carácter varonil y patriarcal (Cf. *La raza chilena. Su nacimiento. Nobleza de sus orígenes*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Alemana, 1904).

²⁶⁴ Palacios, Nicolás. *La raza chilena*. Op. cit. Palacios instala aquí la idea de una raza chilena formada por españoles godos y por araucanos, ambos le otorgarían a la raza su carácter varonil y patriarcal.

enajenación extranjerizante y de abatimiento de la base popular”²⁶⁵, según señala Hernán Godoy.

Frederick Sater agrega otro sentido sociológico a la “popularidad” que recupera Prat a inicios del siglo XX, sosteniendo que “volvió a tener importancia, porque lo mismo que en 1879 existían ciertas necesidades que se formaron en los días que entonces se vivían”²⁶⁶. Necesidad de fortalecer la autoimagen de Chile, como nación próspera y de revitalizar su alicaída autoestima: el país había reducido su círculo de influencia mundial sólo al Pacífico, la revolución de 1891 había destruido la imagen del presidente como líder político de la nación, aumentó con esto la corrupción del Congreso y de las municipalidades, los votos se compraban, creció la deuda externa, se concentró la actividad económica en la exportación del salitre, descuidando la agricultura y la industria. “Es interesante observar cómo Chile, con un presente desgraciado y un futuro brumoso, comenzara a preocuparse por su pasado, buscando en él no sólo las causas de sus fracasos sino la solución quizás de sus problemas”²⁶⁷.

Pero qué ocurre con el texto de Huidobro. En él se evidencia el mismo sentimiento de exaltación antes descrito, desde una estética modernista que rescata imágenes emblemáticas de dicha identidad, pero que humaniza sentimentalmente al héroe caído. El joven Huidobro le da continuidad al ideologema de revitalización del héroe arquetípico y de su hazaña nacional. Pero también rescata algo más, la imagen de un Prat con múltiples cualidades humanas, no sólo un buen marino y profesional, sino también un buen padre y esposo, enriqueciendo la imagen del héroe mítico con su especificidad individual. A diferencia de la imagen debilitada del presidente, que se muestra temerosa y vacilante en relación con el conflicto, este héroe es valiente, decidido, paternal y sensible.

²⁶⁵ En: Godoy, Hernán. *El carácter chileno...* Op. cit p. 240.

²⁶⁶ Sater, William Frederick. “Arturo Prat, símbolo de ideales nacionales ante la frustración chilena”. Godoy, Hernán, comp. *Estructura social de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971, pp. 330-342.

²⁶⁷ Op. cit. p. 338.

Discursivamente, los géneros más apropiados para textualizar este tipo de patriotismo son el elogio y el panegírico, ampliamente desarrollados en el poema. Estructuralmente “La epopeya...” consta de cuatro cantos en cuartetos alejandrinos, octavillas hexasilábicas y octavas octosilábicas, los que están precedidos por una “dedicatoria” en tono apostrofico, solemne y admirativo sobre Prat. El canto I o “Introducción” presenta una actitud panegírica y encomiástica, para ceder el paso en el canto II a una actitud épica, donde se relata en base a narraciones y descripciones el combate naval de Iquique; este segundo canto es significativamente el más largo (treinta y cinco cuartetos); el canto III que es muy breve, introduce un discurso enmarcado, el de las sirenas, en un tono y estética absolutamente modernistas, también en actitud apostrofica a la gloria en el combate; en el canto IV nuevamente cambia la enunciación y es la voz del mar la que sostiene los versos, la que establece con las sirenas un diálogo para ofrecer a los chilenos valerosos un eterno descanso en su regazo palaciego. Estos dos últimos cantos reducen la cantidad de sílabas, desatando un ritmo más ágil y por lo mismo con clara función ritual.

La forma en que se atrae la figura mítica va variando de acuerdo a las distintas partes del poema. En general el hablante se distancia épicamente de lo expresado y domina el discurso narrativo y descriptivo, aunque por momentos se imponga una actitud bastante más lírica y ensimismada. En la “dedicatio” apostrofica el hablante se minimiza mediante el tópico de la falsa modestia: “átomo infeliz”, “vaga inspiración”, “Grandes ideas no mi mente encierra”; para indicar que cede su lugar al canto en honor del héroe y por preservar su memoria. Aquí cumple la memoria su rol fundamental: permitir la configuración de la identidad colectiva a través del tiempo. Es la idea que se despliega en la “Introducción” (canto I), en la que inicialmente se cuestiona el que siempre se deposite la memoria sobre los héroes de la patria: “Pasaron los antiguos y se olvidó su nombre,/ Y así cual se suceden las olas en el mar, /Así se va pasando la sucesión del hombre/ Y rotos en la espuma van a la playa a dar”²⁶⁸. Pero Prat, como héroe mítico, trasciende esa limitante y permite la realización de la memoria: “No temas, Prat glorioso, tu nombre será inmortal”. Bajo un apasionado temple laudatorio se suceden imágenes que mezclan símbolos nacionales con imágenes familiares. Junto con el tricolor, los emblemas y la “Esmeralda”, están el hogar, la esposa y los hijos, todo envuelto por el llamado de la patria, vista como la madre. En el canto II la actitud es épica y se relatan

²⁶⁸ *Obra poética*. Cedomil Goic, ed., p. 74.

detalles del “combate de Iquique”. Al coincidir el tiempo del enunciado con el de la enunciación, la acción se va configurando en el discurso a medida que éste se desarrolla. Este efecto sumado a la poca densidad metafórica y la preferencia por lo visual, dinamizan la acción cinematográficamente, exaltándose a cada momento la osadía de la marina chilena:

“Ahora todo es humo, retumba ya el cañón
Y en la coraza dura la bala se revienta,
Mas el marino nuestro ni tiembla el corazón”

El combate se desarrolla visualmente desde varios ángulos: el de los grandes buques, el del paisaje que los circunda y el de los marinos de ambos bandos. La figura de Prat se sobrepone a todos ellos, como si un foco lo alumbrase en su exterioridad y en sus convulsiones internas, exaltándose su muerte heroica. El poema incorpora intertextualmente discursos del propio Prat, los que con el correr del tiempo se han transformado en monumentos de la chilenidad: “la lucha es desigual”, “ ¡Al abordaje, bravos, no tiemble el corazón”; “...esa bandera/ No ha sido por contrario, arriada, no, jamás”. El hablante incorpora esas voces sin imaginar la sobredeterminación semántica que se ejercerá posteriormente sobre ellas durante todo el siglo XX, o tal vez lo hace anticipándose a esa realidad.

En este canto II hay imágenes que matizan o equilibran el tono grandilocuente que ha venido desarrollándose, con un temple minimalista y de ternura. Cuando se enfrentan el inmenso acorazado “Huáscar” (buque de los peruanos) con la pequeña “Esmeralda” (corbeta con Prat al mando) hay tiempo para la reflexión y la rememoración:

“Quién sabe si en su cuerpo de capitán marino
Miraba los retratos de aquellos que dejó,
Y enviábales del alma un beso peregrino,
¡Que aun antes del combate jamás los olvidó”

El mismo efecto de contrastes y fragmentos – anuncios del cubismo en su poesía – se articula en el momento en que Prat va a morir heroicamente: “La vengadora espada con una mano toma/ y cruzan sus mejillas dos lágrimas de amor”. El oximoron es de una máxima delicadeza, por cuanto permite que ambas imágenes convivan intensamente complementándose. El hundimiento de “La Esmeralda” es dosificado con una imagen poética, que la humaniza e

igualada con su capitán sacrificado: “Empieza a sumergirse con lúgubre estertor”. La última imagen del canto es la de un Prat sucumbiendo junto a Aldea, abrazados.

Los dos cantos finales sirven de letanía para las muertes que han tenido lugar en las costas de Iquique. En ellos las sirenas y el mar interceden para darles a estos héroes eterno descanso y gloria. La invocación cumplirá su cometido en el imaginario social durante todo el siglo XX, cuando en cada ritual se los recuerde, emulando estos cantos colectivos:

“Cantemos al héroe
Cantemos la gloria,
La eterna victoria,
Que Chile alcanzó”

El héroe en el poema está investido de un aura todopoderosa que pese a todo no le permitirá jamás rendirse. Ese espíritu o carácter se extrapola a la totalidad del país, convirtiendo a Chile en esa patria que jamás se ha rendido ante nadie, ya descrita en *La Araucana*. La versión militar es la que prima: “¿No saben los peruanos que Chile no consiente/ Arriar a nadie su sacro pabellón?”. Más todavía, la marca en la estirpe corre como reguero de pólvora y transforma el carácter nacional, sobre todo militar, en un escudo infranqueable. El hablante llama a los chilenos a seguir el ejemplo.”Corred, bravos patriotas, su frente a coronar”. “Así, al punto nació en nuestro soldado anhelante/ Deseo de morir como Prat o de triunfar.” Nace con él una “sed de sucumbir”, al compararse con el “perfecto prototipo del heroico valor”²⁶⁹, dando por sentado que ese sentimiento es el que albergaba en Prat, en sus soldados y es el que se replicará en el futuro del país.

Aunque la versión militar de la identidad nacional no tenga continuidad en la obra huidobriana es muy significativo que sí se continúe el sentido de la “hazaña heroica”, por supuesto que en un plano más universal y deconstructivo, proyectándose en la totalidad de *Mío Cid Campeador (Hazaña)*²⁷⁰, novela de corte histórico y hagiográfico; y en ciertos aspectos de

²⁶⁹ *El carácter chileno*. Op. cit. p. 82.

²⁷⁰ Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.

Altazor, donde se configura un sujeto que todavía intenta acciones heroicas ya no históricas ni míticas, sino cosmológicas.

3.b.- Leyendas y localismos

Uno de los discursos fundacionales de la memoria colectiva son las leyendas, aunque no necesariamente se vinculen éstas con los mitos de origen o sean cohesionadoras de una comunidad. Sin embargo la leyenda cumple su función al depositar en la configuración identitaria ciertos rasgos que pueden o no transformarse en permanentes al interior de determinados colectivos. En este sentido resulta significativo que Huidobro atraiga varias de ellas en dos de sus poemarios iniciales: “Ilimay. Leyenda india” en *Ecoss del alma* (1912); “La leyenda” y “Desagravio de la noche” en *Las pagodas ocultas* (1914).

El primer poema “Ilimay. Leyenda india”²⁷¹, entrega ciertos sentidos de pertenencia territorial local, aunque débilmente. Escrito en cuartetos endecasílabos, quintillas octosílabas y redondillas, es fundamentalmente épico, anecdótico, descriptivo y dramático. El hablante cede su voz central al discurso directo de los protagonistas de la historia (Ilimay y Tupaicán). La anécdota es simple: una “araucana” deambula por el bosque esperando y llamando a su amado que se ha ido a la guerra; al no responder éste, la joven mujer se lanza a un río y se mata. Al volver su amado de la guerra la busca y sabe por las aves que ella ha muerto. El hombre vuelve a la guerra no importándole nada más y entregándose sacrificialmente al combate, muriendo trágicamente en él. Se reúnen por tanto varios tópicos de la poesía mundial: muerte equívoca, ardor guerrero, pulsión amor-muerte y tragedia amorosa. El poema narrativo traduce sin cuestionar el tópico de la imposibilidad amorosa, pero atrae algunos elementos que son muy propios de la estética mundonovista: paisaje paradisiaco y apolíneo, léxico localista y mapuche (abundan el quillay, los copihues, los colihues, el chamal, los maitenes, las encinas y el trarilonco, además de las expresiones nominales: toqui, araucana). Se sobreimpone a la versión heroica del guerrero un motivo pasional: “Que muerta la mujer a quien amaba / Morir tan sólo Tupaycán desea. / Nada a la vida ya le sujetaba, / Y entra anhelante en la feroz pelea”. El poema activa la presencia de un personaje indígena chileno que combate aunque en dimensión ahistórica, pues no se precisa en qué guerra lo hace, lo que importa es la pulsión de muerte y sacrificio que alimenta su decisión, determinada por su fracaso amoroso. Los

²⁷¹ CG, pp. 105-110.

elementos identitarios locales son muy frágiles, pues comprometen a los sujetos sólo en sus aspectos físicos y a través del entorno campestre. Lo único que permite su vinculación con un entorno local es el léxico, pero la matriz del poema – imposibilidad de amor debido a desencuentros fortuitos – podría realizarse en cualquier otro entorno. Es más, la leyenda “Ilimay” no existe realmente en la memoria colectiva chilena, por lo que el relato pierde su vínculo con un entorno local (muy propio de la leyenda tradicional) y se proyecta universalmente. El poema podría tener cierta inclinación a la estética criollista, pero lo que prima es un modernismo que destaca los aspectos exóticos y cosmopolitas de los personajes y ambientes, la preferencia por el símbolo y la reducción de la presencia del yo en favor de lo exterior.

Los poemas de *Las pagodas ocultas* (1914), “La leyenda” y “Desagravio de la noche”, insisten en el sentido que tiene la leyenda para el colectivo y su memoria. En “La leyenda” se critica el descrédito en que han caído dichos relatos tradicionales, desde un temple profundamente estremecido por el escepticismo de los niños frente a las fábulas que contaba la abuela o el mismo hablante: “No olvides nunca, hija mía, que los ojos maliciosos de los niños segaron la leyenda en los labios de la abuela”²⁷². Todo lo que se puede contar ahora es acerca de Leyendas Muertas que emigraron a otros lugares, donde los niños aún son ingenuos. De esta manera el hablante clausura la posibilidad de que en la sociedad actual la leyenda cumpla su misión, cohesionadora y facilitadora de la configuración identitaria colectiva y en su lugar no se proponen nuevos metarelatos.

En “Desagravio de la noche”, el hablante rememora la noche de la infancia y todos los males asociados a ella. “Yo te odiaba porque tú eras la madre de la horrible calchona y porque en tus pechos se amamantaba la salamandra”²⁷³. El ocultismo en el que más tarde indagará Huidobro abandonará esta fuente de riqueza que es la leyenda chilena para buscar sus anécdotas y personajes en otras latitudes, como ocurre con *Cagliostro (Novela-film)* de 1934. Pero es interesante destacar que en este poema el poeta realiza su única alusión a una leyenda chilena: la bruja que fue condenada por su marido a vivir con cara humana en un cuerpo de cabra.

²⁷² CG, p. 269.

²⁷³ Goic, Cedomil. *Obra poética*. Op. cit. p. 279.

Junto con abandonar en este poema el espacio de la noche, Huidobro abandonará definitivamente las posibilidades temáticas que le ofrecen las leyendas chilenas.

3.c.- Lo popular a través de personajes

Una de las versiones fundamentales de la identidad chilena es la de la cultura popular, ampliamente trabajada en la literatura criollista y treintaiochista, aunque no siempre con una presencia productiva. Veremos además cómo en diversos sentidos cada uno de los poetas que aquí estudiamos tuvieron una preocupación permanente por el tema. Indica Jorge Larraín que esta versión es esgrimida con fuerza por Gabriel Salazar y Maximiliano Salinas, quienes ven en el pueblo el único sector capaz de generar una identidad nacional, los únicos portadores de un “proyecto histórico” por su constancia en el tiempo, en el trabajo y por su fuerza transgresora, por su cultura mercantil, creativa, comunitaria, heterogénea y de subsistencia a toda prueba; además de su religiosidad que es muy adaptable a distintas formas de sociabilidad²⁷⁴. Podría compartir algunas ideas de las que aquí se esbozan, pero no el sentido esencialista, hegemónico, incontaminado e inmutable de los rasgos descritos. En cualquier caso, lejos está la poesía de Huidobro de representar personajes que porten dicha identidad, suponiendo que ellos existan en estado puro. Sin embargo en su producción temprana hay a lo menos tres personajes que vale la pena destacar porque se vinculan a espacios populares y porque tenuemente anuncian algunos de los rasgos poéticos que venimos comentando. Interesante resulta esta textualización también porque ella no volverá a ocurrir en su obra restante.

El primero es “El viejecito del barrio”, de *La gruta del silencio* (1913). En él se textualiza la contraparte del heroísmo que recorre “La epopeya de Iquique”, poniendo en tensión el sentido heroico mítico de los soldados que combatieron en dicho combate y contrariando la imagen inmaculada del héroe mítico, con un sutil movimiento hacia la degradación y el olvido. El poema representa la imagen de un veterano de la guerra del 79, cuya nostalgia por el campamento lo lleva a dormirse en un vaso de vino, bajo un enfoque modernista, arrabalero y bohemio que rescata además metáforas del barrio y del organillero, los que van configurando los espacios interiores de la nación:

²⁷⁴ Véase capítulo 5 “Versiones específicas de la chilenidad”. En: Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Op.cit. pp. 145-180.

“Fue muy pobre, muy triste, buscó en la guerra
A la Remediadora del dolor de la tierra...”

Huidobro se instala aquí a dialogar con la tradición “delicadamente populista” de la poesía anarquista finisecular de los suburbios y de los terruños rurales, a la manera de un Carriego o de un Pezoa Véliz. El “viejecito” es mimado por el barrio, pero él sólo desea la libertad: “Su anhelo de vagancia,/ De espacio, de infinito, de distancia”. Finalmente el anciano no puede con su melancolía y ofrece su destino al “vaso de vino”. Memoria y proyecto se vinculan aquí negativamente, pues la memoria del pasado sólo determina un trágico destino. El poema contiene recursos modernistas al servicio de un espacio popular y urbano muy propios de la estética del tango argentino²⁷⁵.

“El payador”, poema en décimas de *Ecos del alma* (1912), atrae intertextualmente la rica tradición popular de la décima “repentista” o “improvisada”, común a toda América Latina, y que aquí se vincula con la tradición argentina aludida directamente en el paratexto del epígrafe (Rafael Obligado, “Santos Vega”). En el poema Huidobro no utilizará la décima ni tampoco la lira – como indica Goic – sino tres serventesios rematados por dos versos pareados, endecasílabos y de rima consonante. Además la estética y motivos que primarán serán los modernistas, sobre todo la recurrencia de imágenes artificiosas y retóricas. El mutismo del payador frente a las demandas de la amada, quien le ha solicitado que le cante poemas de amor, articula el motivo del silencio y de lo inefable bajo imágenes modernistas. La imagen del payador es la de un dios de la amargura, el rayo de una estrella, el cisne amoroso que se esconde en la laguna. Pese a su origen casi mágico, rodeado de aves y hadas, no sabe quién es y su tono de queja confirma el lugar de improductividad asignado a la poesía popular por la sensibilidad modernista, preferentemente urbana.

Por último, aparece en la obra inicial de Huidobro un tercer “personaje popular”, muy interesante para lo que aquí estudiamos, por representar la tensión ascendente entre la ideología del campo y la ciudad, la que se realiza bajo la forma de la disputa por la legitimidad de un tipo de identidad de género femenino en desmedro de otra. Se trata de su texto en prosa

²⁷⁵ Es muy interesante destacar que en el mismo poemario se incluye “Elegía a Carriego”.

“Croniquilla dieciochesca” (1913) de *Pasando y Pasando (Crónicas y comentarios)*²⁷⁶, en donde se establece un diálogo entre el hablante y un visitante alemán con la intención de indicarle a éste las “ventajas” de las muchachas “de provincia” en comparación con las “urbanas”.

Recordemos lo que José Luis Romero nos plantea al establecer el sistema urbano como aquel opuesto al rural y que ha sido en nuestro continente el eje de configuración de las naciones. Este sistema se caracteriza principalmente porque sus habitantes asocian a la urbe la seguridad, la racionalidad, la herencia europea, pero sobre todo el progreso, el cambio, el ascenso social, el individualismo y el éxito. En cambio, la ideología rural es más conservadora y se asocia al mundo indígena, al hispanismo tradicional, pero sobre todo a la naturaleza. Ambos sistemas han convivido en función del desarrollo de las ciudades y de ahí la permanente disputa que han mantenido. Lo que sucede en el texto huidobriano es que se va a oponer lo rural a lo urbano a partir de la comparación de sus respectivas mujeres. La “crónica” crea un escenario en que tienen lugar los festejos de las fiestas patrias chilenas: “el dieciocho”, y que dará el contexto para la conversación entre un visitante “alemán” y un chileno. Este último, que coincide con el hablante, preferirá a las “deliciosas provincianitas” en lugar de las aristócratas urbanas que “no poseen esa ingenuidad frutal de las muchachitas de Petorca o la Ligua”. El tono es claramente dicotómico, pero también irónico y a veces peyorativo. De hecho, ya el título anuncia cierto desdén o subestimación por el tema y la manera en que será tratado: en lugar de crónica se opta por croniquilla; y en vez de “dieciocho” se opta por la adjetivación “dieciochesca”. La configuración de ambos espacios se realiza entonces a través de las características de sus mujeres contraponiendo sus valores y ventajas. A la provincia la vinculará con la naturaleza y con lo poético, y a la urbe con una aristocracia desabrida, llena de novedades importadas y de signos decadentes. A las muchachas de provincia el texto les dedica mucha mayor atención y les asigna un carácter fijo: de padres afables, gordos y con olor a “madera”, ingenuas y buenas madres: “Ellas tendrán siempre en sus boquitas una sonrisa silvestre para vosotros; una sonrisa pueblerina y jaleosa y una mirada besuqueadora./ Los que tengan ansias de paternidad, los que deseen tener una lengua y robusta familia irán a

²⁷⁶ *Pasando y pasando (crónicas y comentarios)*. Santiago de Chile: Imprenta y encuadernación Chile, 1914. En: Montes, Hugo. Pp. 663-665.

la segura casándose con ellas. Ellas serán esposas perfectas, infatigables”²⁷⁷. También los hijos parecen predestinados: “admirables, mofletudos, bucólicos, matinales, adurznados, lustrosos, encantadores”. De esta manera lo rural se asocia a la procreación y a la vida familiar. Lo urbano, en cambio, comparte la esterilidad aristocrática y la novedad importada que nada produce. Resulta interesante la imagen de estas “muchachitas”, pues muchos de sus rasgos quedan fijados o se consignan en lugares que son umbrales: estas mujeres aparecen en las estaciones de tren, llegan de visita y pronto se irán, pero se valora en ellas lo poético: “Ellas sueñan...Ellas son el último baluarte donde ha ido a refugiarse la poesía en estos tiempos prosaicos y desentonados”²⁷⁸. La imagen de lo rural se realiza sólo a través de los comportamientos y características atávicas y rústicas de estas mujeres, por el candor y la inocencia que ellas representan, por lo que se puede hablar de un neoromanticismo que aspira a la recuperación de un “terruño” perdido en medio de la modernidad, lo que más adelante describiremos como la filiación de Huidobro con una poética lárca y que también se puede vincular con el mundonovismo de López Velarde o de Herrera y Reissig. Lo que lo relaciona con este sistema no es sólo la recuperación de espacios interiores, sino la conciencia por parte del hablante de una pérdida y amenaza provenientes de la acelerada modernización y la posibilidad de retener ese mundo por medio de la pulsión erótica. No es casual que López Velarde escriba “A la gracia primitiva de las aldeanas”, agregando a lo lárco el motivo amoroso o erótico. Una característica muy estimada en estas “provincianas” es que no provocarán en el hombre el “desear la mujer del prójimo”, por lo que vivirán en paz. El hablante opone entonces el espacio rural y familiar de Petorca, libre del castigo divino, a las “Sodomas”, infieles ciudades replicadas en Babilonia, Lesbos y París. Así a través de la configuración de un personaje arquetípico, en ningún caso individual ni biográfico, se establecen las visiones que posee un hablante chileno situado en la urbe – lugar desde el cual se realiza la axiología – que quiere explicarle y convencer al turista extranjero acerca de las “bondades” de las mujeres del campo y del campo en general.

De esta manera en su obra inicial Huidobro incluye una suerte de localismo, aunque bajo ciertas condicionantes modernistas que hace que los poemas si bien recurren a motivos

²⁷⁷ Ibid. p. 664.

²⁷⁸ Ibid p. 664.

locales, resuelven sus sentidos en realidades más bien universales y donde “lo propio” no es más que un lugar exótico que agrada a los “turistas”, pero que se volverá improductivo para la realización identitaria nacional. Digo esto porque en la tercera etapa de su obra Huidobro recupera en parte estas preocupaciones, pero lo hace absolutamente bajo la intención ideológica del nacionalismo antioligárquico, abandonando por completo los motivos e imágenes que textualizó en estos primeros escritos.

4.- Poética analógica y lárca

Huidobro muchas veces insistió en la necesidad de recuperar a través de la poesía un mundo pleno, no aclarándonos si este se encontraba en el pasado o en el futuro o cuál era el tipo de materialidad que compondría esencialmente ese mundo. Más todavía, sólo el poeta era capaz de revelarlo pues su alma “debe estar en contacto con el alma de las cosas”²⁷⁹. En esta poesía inicial lo que hay es un intento por establecer un “tiempo del habitar” que remite románticamente al retorno al pueblo natal, lo que Jorge Teillier años más tarde llamará la poesía de los lares, en la que se estampa el deseo por regresar a la aldea, a la armonía de la naturaleza y a la inocencia de la infancia, aunque muchas veces se esté conciente de la imposibilidad de dicho retorno. Muy vinculada con lo lárca, pero como una manifestación de distinta naturaleza, se da también la configuración de una representación que aspira a que la poesía represente analógicamente la realidad, o sea, se desea aprehender el mundo como un “sistema de correspondencias”, descubriendo la íntima participación entre las cosas (Cortázar) y cuya realización Octavio Paz vincula necesariamente con el retorno mítico al origen. Pero Huidobro, ya en su poesía creacionista y de madurez abandonará estas poéticas para ceder el paso a una representación más bien cosmológica de la realidad y en donde la posibilidad de lo lárca, pensado como “rechazo de la ciudad moderna”, cede el paso definitivamente al espacio urbano, muchas veces violentado por las guerras. Por su parte, la dimensión analógica será reemplazada definitivamente por una disposición cosmológica del mundo en donde el poema funda su propio cronotopo y su particular concepción antropocéntrica.

En la primera etapa de su obra, podríamos decir que mientras lo lárca se manifiesta con mayor fuerza en la sección “Los frescos ilusorios” de *La gruta del silencio* (1913), la configuración analógica se logra casi en la totalidad de *Las pagodas ocultas* (1914).

²⁷⁹ “Yo”. *Pasando y pasando*. p. 658.

Toda la sección “Los frescos ilusorios” está dedicada a Ramón Pérez de Ayala, autor de *La paz del sendero*, libro que según Goic es un canto emocionado a la vida íntima y modesta, de corte modernista e inscrito en lo que se denomina poemas del campo. De esta sección, el poema “Amanecer poblano”²⁸⁰ posee un epígrafe de Herrera y Reissig, lo que exige filiarlo además con un mundonovismo que “vuelve insólito lo habitual”²⁸¹, que privilegia la fuerza de las imágenes interiores, pero sobre todo que establece como temple de enunciación la nostalgia o el sentido de pérdida por un lugar íntimo, generalmente la aldea, que se sabe amenazado. En este sentido el poema construye un paisaje casi plástico, colorido y con “contrastes lumínicos” (Goic), en base a breves descripciones que mezclan la quietud del lugar con el “ruido” de la incipiente modernización. Lentamente se desperezan las cosas y los sujetos:

“Las casas amanecen como recién lavadas,
Soltando un vaho plomo se abren todas las puertas.

Una chiquilla sucia gatea y da manadas
Como un cachorro. Todo tiene albo olor a huerta”

Se asiste gradualmente a una especie de fotografía de un amanecer en un “poblacho” miserable, en que se despiertan poco a poco sus casas, sus gentes y las puertas exhalan un bostezo matutino y fantasmagórico. El exceso de comparaciones y de imágenes concretas no permiten hablar todavía de una poética creacionista, pero el poema logra establecer una atmósfera de ambiente autónomo creado a través de la palabra. Además, las acciones, más bien imperceptibles, ocurren prescindiendo absolutamente del sujeto hablante, quien cede su lugar a las descripciones de objetos y personas concretas. Esta aldea, luego de su “amanecer” entre luces y gestos originarios – una chiquilla “como un cachorro”, “casas recién lavadas”, “un niño se restriega los ojos” – es invadida tenuemente por la tecnología: carretón y tarros; y donde la aliteración connota el ruido que traerá la ciudad, cada vez con mayores estruendos:

²⁸⁰ *Obra poética*. Op. cit. 91.

²⁸¹ Camurati, Mireya. Op. cit., cap. “Modernismo y simbolismo”.

”Mientras mancha el silencio del poblacho amarillo
La risa de los tarros de un carretón lechero”.

Las imágenes se han vuelto mucho más concretas, de la sombra se ha pasado a la luz, de la quietud al miserable despertar de las cosas y los seres y a los ruidos del día: golpes de un herrero, “risa de los tarros de un carretón lechero”.

Los poemas que suceden a éste en la sección “Los frescos ilusorios” repiten el esquema aludiendo a paisajes rurales imprecisos y universales, poniendo más énfasis en el mundo espiritual que en el sensorial. En “Paisaje crepuscular”, el atardecer embarga el temple del hablante de nostalgia. Más todavía, se ha recurrido a la imagen que vincula eros y tanatos, muy propia del modernismo y en particular de los mundonovistas, para asimilar la añoranza que producen en el alma los paisajes terminales (crepusculares) con la remembranza por la amada ausente. De las cuatro estrofas, dos desarrollan el motivo anterior, profundizando el dolor que provoca el paisaje exterior en el mundo interior, para dar paso en las próximas dos estrofas a imágenes exterioristas que reflejan el movimiento y el ruido de las cosas prescindiendo del estado interior del hablante. El crepúsculo es rematado por campanadas, el ruido del agua, por una carreta detenida en un pantano (movimiento y quietud). La estrofa final fija el foco en un toro que en medio del ruido de la trilla, confirma su gravedad y su lentitud. Podríamos decir aquí que lo láríco se manifiesta no en el “tiempo del arraigo”, sino en una exterioridad que realizará sus procesos inexorablemente, independiente del estado anímico que ella misma le provoque al sujeto. En este proceso es la caída la que estructura el mundo exterior: cae la tarde sobre el campo, caen campanadas sobre el llano, cae la baba del toro sobre la tierra; clausurando toda posibilidad de intervención humana en medio de la “caída”.

En cambio, en *Las pagodas ocultas* (1914), libro que firma por primera vez como Vicente Huidobro, ya no se aspira a recuperar el terruño perdido o a constatar esa realidad irremediable, sino a establecer relaciones analógicas entre la poesía y la realidad, entre el sujeto y lo exterior, con la finalidad de descubrir la “secreta” correspondencia entre las cosas, lo que se realiza bajo la forma del “poema en prosa”. Poco a poco los poemas se abren a lo cosmológico y a un hablante que comienza a fortalecerse. En el texto “Las palabras”, suerte de poética de todo el poemario, el poeta se declara como aquel ser diferente, “loco”, iluminado

por la luz del “Misterio”, la “Meditación” y el “Silencio” y cuya fuerza espiritual le permite acceder a otras formas de realidad:

“Ya no hay puertas cerradas para mi espíritu, porque ya poseo la suave tristeza llena de bondad de los profundos” (“Mis palabras”)

Esta característica, profunda y melancólica, le permitirá al poeta relacionarse analógicamente con la realidad, como si en ella se pudiera descubrir una armonía interna, de equilibrio y correspondencias, sólo inteligible al poeta. Esa realidad pertenece generalmente al reino de la naturaleza: el río, la montaña, el árbol, el fuego, la noche. Otras secciones destinarán los “salmos” del poemario al amor y la amistad, también entendidos bajo un sentido armonizador. El texto “El poeta dijo una tarde los salmos del Árbol”, textualiza una oración de personal culto al árbol con quien se establece una relación de innumerables analogías: “Yo te amo porque eres silencioso y meditabundo como yo”. El árbol es entendido bajo una visión cósmica – con raíces en las profundidades de la tierra y ramas en las profundidades del cielo – y según una configuración antropomórfica en que se confunden los estados espirituales y materiales de él y del hablante, lo que se logra a través de repetitivos paralelismos y comparaciones. A través de todas partes de su cuerpo y de los sentidos perceptivos y cognitivos el hablante describe su íntima relación con el árbol: corazón, cerebro, espíritu, ojos, oídos, manos y pies, sangre; pero es el auditivo donde la relación analógica remite además a lo poético y a la íntima relación del sujeto con la naturaleza:

“Árbol, mis oídos te aman porque, como tú gustan del canto de los pájaros y porque saben que tú en las mañanas de sol eres todo sonoro como una caja de música y porque mis oídos quisieran estar floridos de canciones como tú.

¡Ah Hermanos, ellos saben que la divina Armonía pone de seda el espíritu, endulza el lenguaje y alumbra los ojos”²⁸².

Ha elegido el árbol porque según él mismo es un “compendio del paisaje”, un “resumen del silencio de la tarde”, actuando en este sentido como sinécdoque de un espacio mayor. Pero en el desarrollo del texto lo que prima es el tratamiento alegórico del árbol y su relación con el hablante. Esta relación parece además estar fuera del tiempo, pues todo sucede espacialmente,

²⁸² “El poeta dijo una tarde los salmos del Árbol”. En: *Obra poética*. Op. cit. pp. 235-239.

sin el desgaste y la transformación que supone la temporalidad. En “La montaña”²⁸³ en cambio ya no hay deseo de fusión con la naturaleza, pero sí una relación de deseo erótico en donde él podrá amar mejor en medio de la armonía y la profundidad de la montaña. El tono queda atrapado en el deseo desatado, pero sin concreción, pues mientras la primera parte del texto es descriptiva en la segunda se textualiza el deseo a través de un tiempo verbal en futuro, sin que nada se realice. La relación analógica es de estremecimiento profundamente tierno y de sensación de eternidad; la actitud del hablante es de humildad frente a su “impulso bueno y una acción sublime”. Bajo diversas imágenes se representa la montaña imponente, sin vincularla a referentes concretos, pues lo que interesa es su fisonomía y el impacto perceptivo que produce en el hablante: “Ella es orgullosa y solemne como una idea genial”.

En el poema “El paisaje sencillo”, no publicado en poemario alguno y escrito entre 1914 y 1916²⁸⁴ se establece una relación desapegada pero intensa con el paisaje campesino, que es a la vez material y espiritual y que provoca en el hablante una irrenunciable paz interior: “el paisaje se siente espiritual”. El castaño es aquí el árbol que conecta las fuerzas telúricas y cósmicas. El campo tiene santidad y olores y colores; todo en él se humaniza y adquiere fisonomía genérica: “El campo tiene castidades de patriarca/ se alza la montaña como un alma / que se ofreciera toda”. El naturalismo y el espíritu analógico embargan el ánimo del hablante y lo hacen ver en todo gesto de la naturaleza un hálito humano: “el campo en la mañana ríe como un pastor”, “el camino se extiende como una espalda”, los sauces son mujeres lavando su cabellera en el río. En medio de ese “paisaje” irrumpe el atardecer, con su “Sombra” y su “Silencio”, interrumpiendo también el temple de remanso y quietud que venía desplegándose en el poema: “...la carne se pone hosca,/y el alma se pone vaga”.

No hay duda entonces que en todos estos poemas lo que se textualiza es una relación entre hablante y entorno plenamente analógica y armónica y donde lo único que se anuncia como amenaza son ciertos signos de la modernización o ciertos cambios en la luminosidad del paisaje, pero no hay nada, todavía, que interrumpa y derogue la posibilidad de que esta

²⁸³ *Obra poética*. Op. cit. pp. 242-243.

²⁸⁴ Publicado junto a otros poemas por Hugo Montes. *Revista Chilena de Literatura*, N° 34, 1989, pp.21-42. Luego Cedomil Goic los incluye como “Poemas dispersos (1914-1916)” en *Obra poética*.

relación se verifique plenamente en el espacio de lo real tangible y espiritual. Será luego la irrupción de la ciudad y de la guerra lo que interferirá esta relación, aunque ella permanezca como aspiración.

5.- Territorios y cosmología estética

Plenamente vinculada con lo anterior, pero ya en dimensión cronotópica y humanista, Huidobro desarrollará una poética obsesionada por las espacialidades y temporalidades que rodean al hombre y el sentido que éste debe cumplir en medio de un universo y de un planeta que encuentran en él casi todos sus significados. Imágenes importantes serán entonces las fronteras, los horizontes y el viento. Todo esto lo organiza bajo una particular cosmología estética, que, siguiendo a Raimundo Kupareo²⁸⁵, entiendo como una realización particular que crea su propio “mundo”, con un específico sentido temporal y espacial en que siempre y necesariamente se realiza el ser. O sea, la relación del sentimiento (sujeto) y de la materia (realidad) se realiza siempre en un cronotopo determinado. Pero además he vinculado esta conceptualización con la proveniente del sentido social del término. En efecto, la cosmología que opera en determinadas sociedades es la representación por medio de la cual determinadas culturas explican y fundan un relato acerca de la disposición espaciotemporal del entorno, del origen del universo y las reglas que lo rigen y del sentido del hombre en ese universo. La cosmología le otorga a determinadas culturas un sentido mítico, lo que les permite cohesionarse en torno a un imaginario compartido que se perpetúa a través de distintos rituales. Podríamos así afirmar que toda cosmología está en el centro de la identidad territorial de los pueblos, pues a partir de ella se va construyendo la identificación con determinado terruño y las visiones de mundo asociadas a él.

El poemario que inaugura esta cosmología estética es sin duda *Adán (Poema)* de 1916, en el que lo fundamental será el génesis cosmogónico y una concepción antropogónica científicista. En él trata el hablante de aunar su espíritu panteísta, la verdad científica y el sentido poético. El origen ocurre en medio de un caos sin tiempo y sin creación, en un tiempo futuro permanentemente aplazado, pero que remata en un modo imperativo donde se despliega la

²⁸⁵ Kupareo, Raimundo. “La poesía desde su esencia”. En: *Aisthesis. “La poesía y sus problemas en Chile”*. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 11-37.

palabra-acción del mito: “Surjan y vibren las grandes energías/que duermen sin dormir en su neblina”. Lo que sucede en esta creación es una “revolución de gérmenes/ anuncios de simientes” y donde el sol insuflará de vida a la tierra y donde ésta existirá sólo cuando sea comprendida por un cerebro humano, retomando el sentido cosmológico de las antiguas culturas en que sólo la aparición del hombre justifica la organización y origen del universo, y aquí particularmente la aparición de un “Adán” estremecido por lo que poco a poco va observando del mundo. Este primer hombre se relaciona analógicamente con todo aquello que va siendo creado y con todo aquello que va creciendo, pero es sólo gracias a su comprensión e inteligencia que todo aquello puede existir:

“¡Oh la primera mirada comprensora
que recorrió la Tierra!

La primera mirada inteligente y buena,
al sentirla temblaron todas las cosas
llenas de una emoción acogedora.

(...)

¡Oh el momento supremo en que el instinto
cayó vencido por el intelecto”

El primer hombre es un ser con capacidad de conocimiento y esa capacidad es la que permite al mundo concebirse a sí mismo en cuanto tal, pero también este “Adán” es capaz de agradecer y bendecir este mundo, y lo hace a través de la palabra, producida por una fuerza divina que “da al cerebro la belleza”. Así todo lo creado le habla a este hombre y se dice a través de él, con lo que él está cumpliendo el papel fundamental asignado al ser humano en muchas culturas prehispánicas: el único capaz de agradecer y de nombrar el mundo.

En *Poemas Árticos* (1918) la preocupación por la espacialidad se manifiesta en primer lugar en una disposición muy gráfica de los poemas y donde el espacio en blanco o los diversos formatos han reemplazado casi por completo la puntuación. La intención cosmológica ha sido aquilatada aquí por un temple de pérdida y lejanía, especialmente en los versos finales: “Busco la alondra que voló de mi pecho” (“Mares Árticos”); “Ir buscando tus huellas sin mirar hacia atrás” (“Eternidad”); “Y voy buscando el sitio / donde mis lágrimas han caído” (“Camino”). Cuando el tono es más esperanzado, el hablante se encuentra en unas coordenadas espaciales que lo superan pero que también lo contienen: “ALGO ME ENCIERRA POR LOS/ CUATRO

COSTADOS” (“Cenit”). Se impone en dichos momentos un temple de tranquilidad y entrega: “Pasan los ríos bajos las barcas / La vida ha de pasar”.

Todos los poemas configuran un hablante contenido por el vaivén del viaje y el desplazamiento, no hay orden en la disposición, los lugares se yuxtaponen, pero eso no es algo que le afecte al hablante, pues él se desplaza con seguridad y propiedad en cualquier lugar donde esté. Lo interesante del poemario es que hay referencias a cosmologías y a lugares específicos. En “Emigrante a América”, poema muy sintético, se anuncia la realización de una travesía por mares cósmicos en base a los signos que hay en el agua y en el cielo. Todo está por ocurrir “Ese emigrante que canta /Partirá mañana” y los horizontes para él entonces serán puertos. Y tras esos puertos encontrará no la naturaleza (rosas deshojadas) sino calles iluminadas. En “Horizonte”²⁸⁶ el hablante deroga la existencia de los horizontes entendidos como límites terminales (envejecido) y en su lugar se sumerge en un “sueño filial” signado por el cielo. Lo que él retiene cuando se aleja es el “cielo nativo/ Con un sol gastado”; lo que rememora cuando bebe es ese “sueño filial”; lo que le permite alejarse es la extrema belleza de ella (tierra o mujer), la que no habla pero que le permite a él cantar:

“Yo me alejé
pero llevo en la mano
Aquel cielo nativo
Con un sol gastado”

Finalmente el poema “Cuatro”²⁸⁷, mezcla lo apostrófico con lo descriptivo, pero en una forma bastante exteriorista. La Isla de Pascua (Rapanui en lengua isleña) se confunde con la imagen de la mujer deseada: sola en medio de los mares, convergiendo ahí las cuatro estaciones, es un ramo que muere todos los años en medio del Pacífico enmohecido. Ella se desenvuelve en medio de un permanente movimiento de “levar” anclas y de “adioses” y en un punto donde en los cuatro costados se levantan los horizontes. Lo que el hablante envía desde el lugar de enunciación a la isla son “los corderos nativos de mis versos”. Es muy destacable que el poema aluda a un lugar geográfico chileno específico, lo que ocurre muy poco en la obra

²⁸⁶ *Obra poética*. Op. cit. 555.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 571.

huidobriana, y más interesante aún resulta el hecho de que escoja la Isla de Pascua por ser un lugar más polinésico que chileno en términos culturales – aunque pertenezca al Estado chileno–, de muy pocos habitantes (actualmente son dos mil) y cuyo carácter insular la vuelve una realidad completamente diversa y única. Hoy el turismo destaca también esa especificidad, aunque se “venda” como “producto chileno”. El hablante desea habitar en ella, vincularse a ese lugar específico, pero éste se desdibuja permanentemente.

De alguna manera en *Poemas Árticos* se aspira a una cosmología estética donde habitar, aunque muchas veces las coordenadas sean inmensamente móviles y desrealizadoras. Aquí se anuncia ya ese hombre que camina en un paisaje cósmico, ilimitado y amenazante, que luego acompañará la caída de Altazor²⁸⁸. En el “Prefacio” de *Altazor*, el tiempo y el espacio se fijan con precisión, siguiendo la cronología cristiana y las líneas imaginarias terráneas: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor”. Para ya en el “canto I” establecerse en el no lugar absoluto, pues aquel que cae ininterrumpidamente, habita siempre un lugar y un espacio inexistentes, pero latentes como deseo y como acto de habla:

“Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido
Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos
Con una voz llena de eclipses y distancias”²⁸⁹

El lenguaje y la mirada son los únicos capaces de contener el espacio infinito y la inmensidad del mundo:

“Rotundo como el unipacio y el espaverso”²⁹⁰

“O como la letra que cae al medio del ojo”²⁹¹

²⁸⁸ *Altazor* data de 1919, pero fue publicado en su versión completa en 1931, en Madrid (Compañía Iberoamericana de Publicaciones).

²⁸⁹ *Altazor*, Canto I. En: *Obras Completas*. p. 398.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 417.

²⁹¹ *Ibid.* p. 412.

Es en el ojo donde transita el espacio desbordado, ya sea el del cosmos o el de la urbe:

“La geografía digo es la más complicada
El sondaje es difícil a causa de las olas...
Las procesiones con sus estandartes
Bajando por el iris hasta perderse”²⁹².

El afuera es siempre el mundo o el cosmos, los que se corporizan a través del cuerpo de Altazor, el que cae despedazado e inconcluso:

“¿Por qué quieres romper los lazos de tu estrella
Y viajar solitario en los espacios
Y caer a través de tu cuerpo de tu cenit a tu nadir?”²⁹³

En *Altazor*... lo territorial cósmico alcanza mayor fuerza, pues ahí se asiste a la escena fragmentaria e intensa de alguien que va adquiriendo las dimensiones del cosmos en su propio cuerpo:

“Soy todo el hombre
(...)
Humano terreno desmesurado.
(...)
El eco de mi voz hace tronar el caos
Soy desmesurado cósmico
Las piedras las plantas las montañas”²⁹⁴

El que cae va adquiriendo las formas de aquello que recorre, tanto del cosmos como de la naturaleza, tanto lo que está quieto como en torbellino, porque es en el “tapiz del cielo (donde)

²⁹² Ibid. pp. 409-410.

²⁹³ Ibid. p. 400.

²⁹⁴ *Altazor*..., Canto I. *Obras Completas*. pp. 392-394.

se juega nuestra suerte”²⁹⁵, como los mayas, que buscaban en el cielo las señales escritas del tiempo que vendría²⁹⁶. En *Altazor*, la ciudad que el sujeto habita es, por una parte, una ciudad casi cósmica, donde las esquinas son horizontes, las calles se han convertido en tiempo y espacio ilimitados y las veredas han devenido abismos:

“Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza”
(*Altazor*²⁹⁷)

Huidobro se ubica sensorialmente en el mundo, pero la pulsión que subyace a esta instalación es la de una conciencia individual estremecida por una pulsión erótica, es ella la que gatilla en él las imágenes, los estados de ánimo distantes y eléctricos, él mismo se compara con Stendhal al decir que “Soy más eléctrico que Stendhal y a veces veo más estrellas nuevas. Es verdad que entre los dos han pasado los tranvías y las ampolletas”²⁹⁸. Por otra parte, en su poesía palpita un hombre y un paisaje enfrentados a los grandes cambios ocurridos en el mundo, de los cuales la locomotora, el aeroplano y el telégrafo serán sólo los síntomas más estruendosos, los que cambiarán para siempre el sensorium humano: “¡Mueran el tiempo y el espacio!...¡Oh maravilloso Einstein!”, exclama extasiado el Huidobro-narrador, en un comentario al margen del *Mío Cid Campeador (Hazaña)* (1929).

²⁹⁵ *Altazor*.... Ibid. p. 394.

²⁹⁶ Confrontar, por ejemplo, esta idea con la concepción presente a cada momento en *El Libro del Chilam Balam de Chumayel*. En: De la Garza, Mercedes, comp. *Literatura Maya*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1980. Es más, en el Canto IV dice el hablante de *Altazor*: “Soy yo el que estoy hablando en este año de 1919”, asemejándose a las permanentes reflexiones temporales del *Chilam Balam de Chumayel*.

²⁹⁷ En: *Obras Completas*. p. 387.

²⁹⁸ *Vientos Contrarios*. En: *Obras Completas de Vicente Huidobro*. Hugo Montes, comp. Tomo I. p. 835.

Ya en sus *Últimos poemas* (1949) se clausura absolutamente la posibilidad del establecimiento de una cosmología que fije las coordenadas en las que habitará el hombre. Lo que ha mediado en Huidobro es la experiencia de la guerra y en lugar de su proyecto de publicar un libro que se llamaría *Sin días y sin noches*, el sentido de derrota invade todos sus últimos libros y poemas: “La guerra es una cosa estúpida y fea...esto de sentirse fuera del tiempo y del espacio es la sensación más curiosa que yo experimenté algunas veces, sobre todo al final de la guerra”²⁹⁹. En “El pasajero de su destino”³⁰⁰ hay un deseo de continuidad temporal a través de la memoria “Precedidos por los ruidos de nuestros antepasados y seguidos por el dolor de nuestros hijos” y de intento por abarcar la inmensidad espacial cuando todo parece desrealizarse: “Invade el terreno sideral sin vacilar”, pero lo que se proclama aquí es el ansia de “Apocalipsis”, vinculado a imágenes de maremotos y cataclismos oceánicos:

“Hay un sueño en marcha entre los sueños y los presagios
Tenemos sed de un sitio sin inquietud y sin cálculo
En donde el demonio de la tempestad tendrá los ojos
marchitos y los cabellos cortados”

Sólo en algunos momentos y pese a todo, el yo sobrevivirá al naufragio y se llamará también al “tú” a realizarlo. Todo se resuelve en un punto del cosmos: “La zona vacía en donde una pluma planea desde el principio/ Del mundo”. Pero en el poema “Edad negra”³⁰¹, en base a imágenes comparativas muy simples y desgarradas por el efectismo, el distanciamiento y la síntesis, se clausura toda posibilidad de futuro, de “tierras prometidas” y donde penan en vano todas las promesas:

“el tiempo forja sus quimeras.

²⁹⁹ “Una visita a Vicente Huidobro” (*Zig-Zag*, 6 de enero de 1946). *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. Op. cit. pp. 75-77.

³⁰⁰ Publicado en *Sur*. Buenos Aires, 1933.

³⁰¹ *Babel*. Santiago, 1940; y también en *Cuadernos Americanos* 2. México, 1944.

Debo llorar al hombre y al amigo
La tempestad lo arroja a otras comarcas
Más lejos de lo que él pensaba”.

6.- La ciudad como territorio identitario: guerras, aeroplanos y locomotoras

El lugar esencial del habitar moderno es la ciudad. El emplazamiento territorial más apto para el desarrollo de una burguesía mercantil y más tarde industrial es la ciudad. Podríamos decir, continuando las ideas del capítulo anterior, que es la ciudad la representación por excelencia de la espacialidad de la modernidad, reñida por su naturaleza y sentido con la concepción cosmológica del espacio, donde lo requerido es la total armonía con la dimensión temporal y con el lugar del hombre en ese cronotopo. La ciudad representa entonces la ruptura de esa analogía – de ahí que Mistral la excluya de su poesía. Además, la ciudad en Huidobro más que ser el lugar del desarrollo y la modernización, es por excelencia el lugar de la guerra y la destrucción, lo que supone una continuidad coherente con su concepción analógica de la realidad.

Lo interesante entonces es la combinación que se da en la poesía de Huidobro entre su visión cosmológica y la configuración de la ciudad, pareciendo por momentos que la primera es neutralizada o derogada por la segunda como posibilidad de identidad. La fisonomía de la ciudad irá cambiando en América Latina, pero cumplirá un objetivo fundamental: cohesionar en torno a los grupos de poder una idea de nación, antes y después de nuestras independencias. La ciudad es en América Latina el enclave fundamental de poder y expansión territorial del Imperio español y es también el lugar donde se materializa en primer lugar el desarrollo de las burguesías, haciendo depender al espacio rural de ella. Podríamos decir que de todos los poetas estudiados en la presente investigación es Huidobro el que está más cerca de la sensibilidad, de la realidad social y de la ideología que representa la ciudad, aunque sea muchas veces la ciudad europea la representada. Según Jorge Schwartz, en un primer momento, pocos artistas se abren a las nuevas ciudades y hay que esperar algunos años para que aparezcan textos como *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (O.Girondo, 1922), *Fervor de Buenos Aires* (J. L.Borges, 1923) o *Poesía Pau Brasil* (Mario y Oswald de Andrade), en los cuales el crítico observa su capacidad “de realizar uma leitura da nova

cidade, convertendola en material estético por excelencia”³⁰². La preferencia también se explica por su condición de santiaguino perteneciente a la aristocracia de principios de siglo. En su poesía desfila una configuración de la ciudad permanentemente desrealizadora de paisaje, pero cohesionadora como idea y visión de mundo. Al poeta vanguardista no le interesa tanto el grado de modernización, la explosión demográfica y la idea de progreso de la ciudad, propios de las primeras décadas del siglo XX, sino el nuevo lugar del hombre en medio de este nuevo e incierto escenario. Huidobro no está tan deslumbrado por las máquinas, la industria y la tecnologización de la vida, como lo estarán los futuristas, sino que le atraerá el nuevo ser humano que comienza a adaptarse y mutar para poder habitar en dicha ciudad. Lo interesante es que no mira ese paisaje urbano desde un único “terruño” sino que intenta abarcarlo como el “conglomerado heterogéneo y confuso” que es. Lo que me importa destacar de Huidobro es su registro de una nueva sensibilidad: urbana, masificada y de un gran desasosiego, tanto a nivel formal como temático.

La ciudad así experimentada no aparece por primera vez en *Poemas Árticos*, como pretende Jorge Schwartz, sino en *Horizon Carré* (1917)³⁰³, libro que nace luego del contacto de Huidobro con Reverdy y Gris. El texto que irrumpe con el sentido estruendoso de la urbe en su poesía, tanto a nivel gráfico como semántico, es “Orage” (Tormenta)³⁰⁴. Significativamente le anteceden poemas que han creado una espacialidad petrificada e inerte en el contexto del poemario, pues en “Minuit” (“Medianoche”) y “Noir” (“Obscuridad”), sólo tienen lugar la muerte, el miedo y la inmovilidad. En su lugar “Tormenta” despliega una inquietante vibración, llena de efectos eléctricos: “pajaritos de fuego”, “trueno cansado” “diablos cocheros

³⁰² Schwartz, Jorge. *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1983, p. 17.

³⁰³ La edición príncipe se realizó en 1917 en París (Pierre Birault) en francés. Contiene 37 poemas. Muchos poemas circulan por Europa durante los dos años siguientes, siendo traducidos al español y al catalán (según Cedomil Goic en *Obra poética*). No tiene el libro una segunda edición, aunque ha sido incluido en las distintas obras completas, con algunos poemas traducidos al español. En este estudio hemos utilizado las traducciones de José Zañartu, incluidas en *Obras completas de Vicente Huidobro*. Hugo Montes, ed. pp. 225-267.

³⁰⁴ En: Montes, Hugo. Op. cit. pp. 235-236.

del trueno”. El poema es descriptivo, las imágenes son cubistas y concretas. Las actitudes apelativa y emotiva se articulan, en algunos casos, con un temple muy parecido al de *Altazor* e invitan al paseo del hablante : “Acércate más a mí / Haremos un hermoso viaje”. El espacio intersectado por las fuerzas de la tormenta parece detener la sucesión de los hechos. Algo cae estrepitosamente y el tiempo se detiene: “Algo cayó /en el rincón / Y el reloj/ se detuvo”. La velocidad comienza a reemplazar a la quietud y entonces se confrontan los dos espacios antagónicos: “ciudad” y “campo”. Dispuestas gráficamente en letra alta y de mayor tamaño e instaladas en forma diagonal a tres versos, cada una de las palabras: “CIUDAD” y “CAMPO”, operan sobre los versos que enmarcan, cargándolos de toda su fuerza semántica y simbólica:

“ * A veces el trolley

Hace volar

 pajaritos de fuego

En la montaña

Los rebaños *

 tiemblan bajo la tormenta”

La palabra “CIUDAD” inicia y hace ascender el ritmo del poema; la palabra “campo”, en cambio, declina y cierra el sentido de los versos. La imagen de la ciudad es dinámica, ágil, centrípeta, luminosa, de gran “vuelo” en la acción; la imagen del campo, pese a ser más magnánima que la anterior (montaña se opone a pajaritos) es pasiva, temerosa y subalterna a la tormenta. Los ritmos que imponen cada una de estas poderosas palabras exceden el espacio normal del poema (margen dado por el silencio de cada verso) e imprimen su sobredeterminación más allá de dicho margen, en una posición gráfica que ha sobrepasado el espacio tradicional del poema, lo que impacta con mucha más fuerza en la conciencia lectora y vincula al poema con referentes que existen más allá de la realidad creada por éste. Aquí, la estrategia cubista no está al servicio de la creación de realidad, sino justamente de la intensificación de la presencia de ésta en el poema, pero por la vía indirecta de los signos y no por la alusión explícita de lo representado. No se escribe para alejarse de la realidad, sino para convocar a ésta en un sentido no convencional. Pero el texto no resuelve en ninguno de los dos espacios su aflicción, pues lo exterior trasmuta al hombre en un ente carente de sentido: “No hay que mirar / tras los muros / La curiosidad alarga los cuello/ Uno se busca / Y no halla el camino /Escondo un secreto / Pero es inútil mirar los ojos”. Finalmente, lo que se anunciaba

como vitalidad y movimiento se vuelve un peso muerto, el poema concluye con la quietud y la lejanía: “UN TRUENO CANSADO/ Se ha posado sobre la cumbre más alta”.

En *Horizon Carré* la ciudad establece sus nuevos y a veces inmateriales horizontes, el límite fijo no es sólo lo imposible, sino algo que se mueve constantemente en torno al hombre, imprecisando su lugar en el mundo. Más todavía, aeroplanos, teléfonos y locomotoras intensifican no la percepción humana, sino su vulnerabilidad, volviéndola por momentos más equívoca de lo que estos nuevos medios de comunicación pretenden. En el poema “Teléfono” existe una enorme distancia entre la voz de los sujetos y la posibilidad de la comunicación total:

“TELÉFONO”

HILOS TELEFÓNICOS

CAMINO DE LAS PALABRAS

Y de noche
Violín de la luna
UNA VOZ

Una montaña
 ha surgido ante mí
Lo que espera detrás
 busca su camino

DOS LUGARES

DOS OREJAS

Una larga ruta por recorrer
Palabras
 a lo largo de tu cabello
Una ha caído al agua

ALO

ALO³⁰⁵

³⁰⁵ Ibid, p. 243.

Si leemos sólo las palabras que están con letras altas tendremos la esencia de la comunicación telefónica en sus aspectos exteriores y concretos. El “Aló” final que se repite dos veces cumple junto con su función conativa la tarea de interrumpir la descripción justo en el momento en que la comunicación supuestamente se va a iniciar. Lo que tenemos entonces es la descripción externa del acto comunicativo vía telefónica, en un momento (1917) en que recién dicha tecnología comienza a penetrar la vida cotidiana. Pero los versos escritos en letra normal intervienen esa descripción esencial, agregándole otras cualidades a la dimensión técnica del teléfono: su función comunicacional y afectiva, la amplificación de nuestro *sensorium*, las distancias ahorradas, la posibilidad de que algo se pierda en el intertanto. El tono que prima, pese a la exterioridad de las imágenes, es de incertidumbre (“Una larga ruta por recorrer”); de impotencia y de fragilidad (“Una (palabra) ha caído al agua”).

Esta presencia de la ciudad en la poesía más temprana de Huidobro está marcada por la imagen del aeroplano. En el poema “Aéroplane” (Aeroplano)³⁰⁶ todos los recursos formales contribuyen a la macabra imagen de un aeroplano viniéndose al suelo: la presencia impersonal del hablante, el exteriorismo, la ausencia de sujetos, la sobreabundancia de imágenes apocalípticas (“último aeroplano”, “nafragó en las primeras olas”, “muros que sepultan”) y de imágenes perceptivas contribuyen a intensificar el sentido de destrucción. Luego de que la máquina se estrella estruendosamente contra la superficie, se desatan ruidos estridentes y enormes luces: “Se diría que iluminaba tanto como el sol”. Los aeroplanos son reemplazados (confundidos) con cruces. Es más: después que todo ha desaparecido “LA CRUZ DEL SUR /Es el único avión / que subsiste”.

El texto cubista “Paysage” que pone el acento en la disposición visual y espacial, confirma el desapego de ciertas materialidades que podrían ser vinculadas a lo nacional chileno: paisaje, montaña; para ponerlas en relación con cualquier paisaje que alguien observa. El vínculo con la configuración identitaria es indirecto, pero hay una contundente referencia a la nueva manera de percibir el entorno, que es ya declaradamente moderno, situado y tecnologizado. Los versos a modo de advertencia anticipan además el uso publicitario del lenguaje. Aquí la poesía huidobriana está claramente enmarcada en lo que será más tarde la poesía concreta, tal y cual la piensa Mireya Camurati: con la necesaria concentración en la materia física con que

³⁰⁶ Ibid. p. 251.

está hecho el poema o texto (sin obviar el carácter semántico de las palabras) y la convicción de la ineficacia de antiguas estructuras sintáctico gramaticales al lado de los procesos complejos de comunicación y pensamiento de nuestros tiempos actuales³⁰⁷.

Es en el largo poema *Ecuatorial* (1918)³⁰⁸ donde se manifiesta una obsesiva preocupación por “los puntos cardinales” que circundan al hombre, en un momento en que la guerra y la destrucción amenazan dicha posibilidad: “las ciudades de Europa/ se apagan una a una”³⁰⁹:

“Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas
Saliendo de sus nidos
Atruenan el aire las banderas
LOS HOMBRES
ENTRE LA YERBA
BUSCABAN LAS FRONTERAS”³¹⁰

Un sujeto ilimitado en su comprensión abarcadora del mundo se enfrenta contradictoriamente a un mundo que inventa límites ahí donde naturalmente no los hay y cuyo efecto más devastador será la guerra. Las “banderas” (símbolo de la nación) son una realidad reciente (saliendo de sus nidos) y de ahí la imagen de hombres buscando con dificultad las demarcaciones de sus fronteras, pues éstas no existen más allá de la mera realidad jurídica. El hablante desdibuja los límites nacionales para observar el entorno, pero desde una mirada que

³⁰⁷ Camurati, Mireya. Op. cit. Véase el apartado referido a la poesía concreta.

³⁰⁸ Según Cedomil Goic el libro fue escrito en París en marzo y abril de 1918 y se publicó en agosto en Madrid, la edición tuvo un tiraje muy limitado. En las obras completas compiladas por Braulio Arenas (1964) y Hugo Montes (1976) se han alterado bastante los textos originales, sobre todo en sus aspectos espaciales y gráficos.

³⁰⁹ *Ecuatorial*. En: *Obras Completas*. p. 283.

³¹⁰ Poema de *Ecuatorial*. En: *Revista Poesía*. Número especial dedicado a Vicente Huidobro. N° 30, 31 y 32. Madrid, 1989, p. 118.

no es capaz ya de volar ni de circundar el mundo pues lo único que se evidencia es la realidad de la guerra. Por eso los versos anteriores concluyen en la siguiente imagen apocalíptica:

“Sobre el campo banal
el mundo muere”

En el campo de guerra es donde todo termina y por eso lo que invade el poema es una preocupante obsesión por los límites en medio de una encrucijada en que lo temporal ha sido constreñido a lo espacial a través de la limitante imagen de un ángulo reducido:

“Sentados sobre el paralelo
Miremos nuestro tiempo
SIGLO ENCADENADO EN UN ANGULO DEL MUNDO”³¹¹

El espacio urbano no sólo se desrealiza sino que está marcado también en algunos casos por su contraposición con los espacios naturales (cielo, mar) y por la mirada distinta que sobre la ciudad imprime el nuevo *sensorium* humano:

“Pasan lentamente
las ciudades cautivas
Cosidas una a una por hilos telefónicos

Y las palabras y los gestos
Vuelan en torno del telégrafo
Quemándose las alas
cual dioses inexpertos”

Las formas verbales “pasan” y “vuelan” remiten a la transformación que está sufriendo la comunicación humana, ya nunca más interpersonal o pasiva ante la voluntad humana. Pero hay una negatividad connotada en este nuevo escenario: las ciudades están “cosidas” y “cautivas” y el telégrafo provoca que “palabras” y “gestos” pierdan en parte su naturalidad. Se ha ganado en tiempo, pero se ha perdido en libertad humana.

³¹¹ *Ecuatorial*. En: *Obras Completas*. Op. cit. p. 284.

Esta nueva percepción relaciona virtualmente las ciudades entre sí a través de la imagen de las comunicaciones: el teléfono y el telégrafo establecen entonces el vínculo universal entre los hombres a partir de sus potencialidades cohesivas y comunicativas, aunque en su uso el hombre pierda la libertad: “cautivas” y “quemándose las alas”.

Otra tecnología que ha modificado sustancialmente las relaciones sociales y la percepción humana es el ferrocarril, presente en *Ecuatorial* bajo la imagen de la locomotora. En una época en que se creía que el progreso humano en buena medida se veía reflejado en la potencia de este medio de comunicación, el que había revolucionado las nociones de tiempo y espacio y el tipo de comunicación e intercambio entre las personas. Tiene conciencia Huidobro de que este ente “viviente” transforma la percepción de los seres humanos y la realidad que los circunda. Benjamin indicaba que el tren era el primer aparato que provocaba que personas que no se conocieran entre sí permanecieran largas horas mirándose, pero sin hablarse. Por ello la “locomotora” vence al tiempo, ella “en celo” es “el Diógenes con la pipa encendida/ Buscando entre los meses y los días”. Se establece una relación analógica entre el hablante y ella: “Mi alma hermana de los trenes” y la representación descoloca la imagen del objeto en movimiento para privilegiar la percepción humana subjetiva y desde su interior: “Un tren puede rezarse como un rosario”, “El tren es un trozo de la ciudad que se aleja”. Incluso más, es posible que la propia naturaleza adquiriera las características de esta máquina a vapor:

“La cordillera andina

Veloz como un convoy

Atraviesa la América Latina”

Pero esta presencia de la locomotora se repite en innumerables ocasiones en la obra posterior de Huidobro. No sólo está también en *Poemas Árticos*, sino que aparece en *Manifestes* de 1925 («Aviso a los turistas»), breve poema gráfico en que el hablante, confundido con el maquinista, abandona el tren pues no está de acuerdo con su itinerario y ruta. En lugar del objetivo comercial el hablante emprende solo el “camino de los sueños polares”³¹². Más tarde aparecerá el tren en *Vientos Contrarios* bajo la forma de un accidente en tren. Una muy especial reflexión aparece en el Diario *Acción*, en donde se cita a Thiers, quien “declaraba que

³¹² “Aviso a los turistas”. En: *Obras Completas*. Hugo Montes, comp. p. 751.

los ferrocarriles no serían jamás un invento práctico”³¹³ y a Lamartine, quien “sostenía que tenían un inmenso porvenir”, haciendo afirmar a Huidobro que “los poetas ven más lejos que los estadistas”. Esta cita tiene importancia por la relevancia de la figura del ferrocarril en los cambios comunicacionales que se operan en el mundo, pero también porque recupera ya en un espacio netamente político, como es el periodismo de *Acción*, la capacidad de los poetas para anticiparse o entender certeramente su época. Además, Huidobro está pensando en el papel fundamental que desempeñan estos nuevos medios en la vida urbana: “Toda ciudad representa la lucha entre el capital y el trabajo. Hay que solucionar esta lucha con buenas vías y medios de locomoción”, se dice en un mini-artículo sin firma bajo el título “Aforismos urbanos” en *Acción*³¹⁴

En *Ecuatorial* no sólo se deroga el entorno espacial, sino también el tiempo pierde corporalidad, marcando un antes y un después en la historia: “Mi reloj pierde todas sus horas/ Yo te recorro lentamente/ Siglo cortado en dos”³¹⁵. Huidobro pensaba que la impresión más fuerte que le había provocado la guerra era este sentimiento de estar fuera del tiempo y del espacio, situación impensable para el ser humano, pero que en este escenario pareciera volverse una realidad. Se clausuraba así con la guerra cualquier intento analógico, cosmológico e incluso creacionista; en su lugar la ciudad se presenta en proceso de desmaterialización bajo imágenes que personifican objetos con una pulsión violenta y destructiva: “silba la locomotora en celo”, “Cada estrella/ es un obús que estalla”, “Los ocasos heridos se desangran”. Incluso los “puntos cardinales” han sido reducidos a botín de guerra, junto a “raros animales / Y árboles exóticos”, indicando que no son sólo las materialidades de los territorios lo que aquí está en disputa, sino la comprensión total del espacio que circunda al hombre. En medio de esta enumeración bélica es el “divino aeroplano” el que trae la rama de olivo “entre las manos”, pero al parecer ha llegado tarde.

Pese a todo, en la trinchera ecuatorial que está trizada “a trechos” y bajo la sombra de los aeroplanos y las personificaciones antes mencionadas, los soldados cantan. El momento en

³¹³ *Acción*, 8 de agosto de 1925, p. 2.

³¹⁴ *Acción*, 11 de agosto de 1925, p. 2.

³¹⁵ *Ecuatorial*. En: *Obras Completas*. Op. cit. p. 289-290.

que esto ocurre es uno en que caen una a una las ciudades, indicando el fracaso de la civilización europea y en el que la Primera Guerra Mundial es sólo su último síntoma: “el último rey portaba al cuello / Una cadena de lámparas extintas”.

Pero esta ciudad en guerra no sólo se reduce a imágenes de espacialidad ni de objetos destruidos sino que ella aparece asociada a los hombres que la padecen: buscadores de oro provenientes de California, “los mendigos semimudos”, los “mendigos de las calles de Londres”, los “viejos marineros” de Marsella, la “multitud de manos ásperas”. Más que la caracterización detallada de cada uno de ellos, lo que interesa es la impresión testimonial que cada uno de ellos va causando en el tono del hablante: ”QUE DE COSAS HE VISTO”:

“Los mendigos de las calles de Londres

Pegados como anuncios

Contra los fríos muros

Recuerdo bien

Recuerdo

Aquella tarde en primavera

Una muchacha enferma

Dejando sus dos alas a la puerta

Entraba al sanatorio”.

La intención es testimonial, pero con una distancia emotiva que permite retratar metafóricamente dos imágenes londinenses de la guerra y de lo que vendrá, como “anuncios”. Lo que llega junto con la guerra es la locura patológica y la clausura de cualquier posibilidad de libertad. El poema ha sido pensado por Goic como un arte “del tiempo”, pero me parece a mí que lo que se deroga definitivamente es la posibilidad de un espacio en donde habitar y lo que se erige en su lugar es la posibilidad, anunciada en los signos astrales, de un futuro redimido, donde es posible que todo vuelva a comenzar:

“ALFA

OMEGA

DILUVIO

ARCO IRIS

Cuántas veces la vida habrá recommenzado”

en ambos casos es bastante distinta, pues Huidobro lo que está mirando es toda su época y lo está haciendo desde una visión casi ilimitada del espacio y petrificada temporalmente por la experiencia de la guerra. Pese a la reiteración de las imágenes de destrucción y muerte jamás se recurre a la estética del feísmo, pues ellas adquieren más bien connotaciones religiosas, trascendentalistas y exterioristas.

En *Poemas Árticos* (1918)³¹⁷, en cambio, la descripción de las ciudades cede su lugar a la vivencia y sensación que esos lugares le causan al sujeto o las reacciones que ellas desatan en él. Alejarse de ellas le significará el silencio. En este poemario, según Schwartz, aparece la “cosmópolis” textualizada, autónoma y metalingüísticamente, ya no en el sentido puramente descriptivo o denominativo, sino como una instancia netamente textual. De ahí el análisis sintáctico y semántico que hará Schwartz del poema “Express”, de *Poemas Árticos*, donde intenta demostrar que la ciudad moderna ha invadido no sólo el nivel de las imágenes el poema, sino también su constitución textual, la que se ha vuelto fragmentaria, llena de hipérboles, paronomasias, aliteraciones, etc.³¹⁸. El poema sería, para el mismo autor, algo así como una tentativa poética e icónica, de delinear discursivamente la cosmópolis. Pero hay más, la configuración de la ciudad en “Expres” se realiza en contacto directo con el sujeto hablante y con su tono por momentos irónico. Una corona “yo” me haría con las ciudades, un collar con los ríos, dice en uno de sus devaneos. Sobre los lugares este hablante desea “aspirar”, “trenzar”, “fumar”, todo lo toca y la ciudad lo apela permanentemente, lanzando el tiempo de la enunciación hacia el futuro, poniendo énfasis en el “deseo”. Un “HASTA MAÑANA” dispuesto gráficamente en diagonal adjetiva a lo menos tres versos. El sujeto se lamenta y consuela: no conocemos el fin del horizonte, allá lejos termina la tierra...”Pasan los ríos bajo las barcas/ La vida ha de pasar”. El entorno está animado y las imágenes mezclan la naturaleza con el cosmos: estrellas nos darán miel, volcanes levarán el ancla.

capitalismo. Iluminaciones II. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1980, pp.38-47.

³¹⁷ Poemas escritos en París en 1917 y 1918, publicados en Madrid.

³¹⁸ Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo*. Op. cit. p. 40.

En “Adios” lo que guarda de París son sus luces: “Llevo sobre el pecho/ Un collar de tus calles luminosas”. En todos sus rincones y lugares él ha revivido y ha inyectado a la ciudad de su propia energía. “Dejar quisiera el más bello poema/ El Sena/ bajo sus puentes se desliza/ Y en mi garganta un pájaro agoniza”. París se despide finalmente con banderas.

Pero la guerra quedará textualizada íntegramente en *Hallali. Poème de guerre* (1918)³¹⁹, en base a recursos del cubismo y del simultaneísmo. En el poema “1914” se asocia la causa de la guerra a la existencia de las fronteras nacionales: “AGOSTO DE 1914 / Es la vendimia de las fronteras”.

Toda imagen de guerra en el poemario repercute en la configuración de las ciudades, de los trenes y de los aeroplanos. En los trenes y en las estaciones es el lugar en el que todos lloran. Los aeroplanos y los aviadores, por su parte, “sangran” en todas las estrellas:

“En la horca de la aurora son colgadas todas las ciudades
Las ciudades que humean como pipas”

“Los trenes se alejan por sobre cuerdas paralelas”

“El aeroplano....

Gruñe entre las palomas del atardecer”

Por su parte en “Las ciudades” estalla no sólo la guerra, sino la incomunicación total: “Hablan / Hablan/ Pero nadie dice nada”. Todo es “SILENCIO” en la Francia de la guerra. En “El día de la victoria” se textualizan deseos y hay esperanza en el futuro, lo que se intensifica con imágenes relacionadas con héroes, mártires de la patria y emblemas nacionales: un pájaro cantará sobre el arco de triunfo, hay un “cementerio de héroes” y “las ciudades y los tambores doblan”.

³¹⁹ Escrito en 1916 y 1917 en París y publicado en Madrid. En la Revista *Cervantes* se publican los poemas en español “Halali. Poemas de guerra” (enero de 1919). Para este estudio se ha trabajado con la traducción de José Zañartu. En: Montes, Hugo. Op. cit. pp. 273-281.

En el poema “El pasajero de su destino”, de 1933³²⁰, el hombre enfrenta todo triunfando (“no tenemos miedo”) y el llamado del hablante es irónicamente desafiante para invitar a hacer la guerra. El clima bélico ha invadido también el tono del hablante y éste ejerce la violencia verbal:

“Invade el terreno sideral sin vacilar
Invade los países del loco que te desprecia y te mira
con la parte inferior de su alma
Proclama tu importancia a la tribu sometida que empieza
a aparecer en el fondo del cielo”

En *Altazor* aparece la ciudad en proceso de modernización e industrialización, esa que contiene a hombres que, al igual que Altazor, están “mordidos por la misma eternidad/ Por el mismo huracán de vagabundas fascinaciones”³²¹, ciudad que de pronto es transitada también por las máquinas, como el avance de un “desierto con sus olas sin vida”³²². En el terreno prospectivo el hablante imagina otras ciudades, “grandes como un país/ Gigantescas ciudades del porvenir”³²³, como si se anticipara utópicamente a la existencia de las megalópolis o a la aldea global de McLuhan. Funde también su ser con ese sueño, y su propio cuerpo ya no sólo es prolongación del cosmos y el planeta, sino también de sus ciudades: “Crece crece cuando crezca la ciudad”³²⁴. Sin duda que las ciudades crecieron significativamente a comienzos del siglo XX, pero Huidobro introduce un segundo sentido: la idea de fe en el progreso y el éxito asociada al crecimiento de las ciudades, idea plenamente burguesa y de clases medias que cada vez detentan más poder en las escenas nacionales.

³²⁰ Publicado por primera vez en *Revista Sur*. Buenos Aires, 1933. Se publicó también en la Antología de 1935 y Manuela Huidobro lo incluyó en *Últimos poemas* de 1949.

³²¹ “Altazor”. En: *Obras Completas*. Op. cit. p.395.

³²² “Altazor”. Ibid.

³²³ “Altazor”. Ibid.

³²⁴ “Altazor”. Ibid. p. 419.

En sus poemas posteriores a *Altazor* se vuelve a la sensación apocalíptica ocasionada por la experiencia de la guerra. Piénsese que Huidobro permanece en el frente francés durante la Segunda Guerra Mundial por un periodo de tres años. En el poema “Edad negra”, de 1940³²⁵, el motivo central es la muerte ocasionada por la guerra: lo que el hombre ha dejado como herencia sobre la tierra es sólo eso y al final sólo puede realizar un llamado: “Guárdate niño de seguir tal ruta”. La Historia en este sentido ve al hombre debatiéndose entre el furor y la esperanza, queriendo apagar el fuego e incendiándolo todo:

“Perder hasta la muerte
Perderse entero sin un lamento
Ser sangre y soledad”

Ahora sí se recurre al feísmo y al efectismo de las imágenes plásticas:

“Los caballos chocaban miembros en el fango
Carros de hierro aviones triturados
Tendidos en el mismo sueño”

Uno de sus últimos libros, *El ciudadano del olvido*, apuesta por una salida que abandona la insistencia en la memoria y en su lugar propone un espacio de ilimitadas dimensiones y de “materias primordiales” donde lo central es la configuración del sujeto en relación con los espacios que lo circundan. Lo que este sujeto desea experimentar aquí, según Adolfo Nordenflycht³²⁶, son los “territorios fronterizos, los últimos horizontes” y también los rincones “olvidados”, los “desconocidos”. Los poemas que abren y cierran el poemario establecen una continuidad de sentidos centrada en el sujeto que pese a todo y muchas veces gracias al olvido puede seguir “cantando” y “hablando”. “Preludio de Esperanza” se establece como una conversación con un tú al cual se le reconoce su capacidad para soñar en que “la especie olvidará tinieblas” y gracias a ella podrá seguir creando horizontes y “desatar el tiempo entre sonidos y presagios”. El “tú” configurado es un ser que todo lo ha sentido y vivido intensamente por lo que deberá olvidarse incluso de sí mismo para poder seguir ejerciendo sus

³²⁵ Publicado en *Últimos poemas* (1949).

³²⁶ Nordenflycht, Adolfo. “*El ciudadano del olvido: en los límites del imaginario*”. *Obra poética*. Op. cit. pp. 1526-1546.

actividades habituales. Él habita determinadas espacialidades: “trozo de tierra”, “país de la esperanza”, “rincones impacientes”, “regiones más pensadoras”, “rutas nacidas para el obscuro sonar de la garganta”; que provocan el sentimiento del habitar, sin importar si la imagen es más creacionista o menos autonómica. Lo fundamental es que en medio de esas habitaciones el hablante describe a un sujeto que permanentemente configura su identidad en base a acciones vitales y reiterativas: “Cantas y cantas”, “hablas y hablas”, “lloras y lloras”, actividades que le permiten al sujeto habitar lugares y muchas veces olvidarlos rápidamente. En “Sino y signo”³²⁷, texto que cierra todo el poemario, la capacidad de hablar le ha significado al “tú” exponerse ilimitadamente a los otros. Este sentido anula la condición de una identidad personal construida en relación a los otros en términos positivos:

“Hablas te exhibes y te rompes la carne
Y permites la entrada a los ojos intrusos
Quieres cortar las cuerdas que te unen a los otros
Y vuelves a anudarlas”

En este poema todo destino debe cumplirse y “morir dulcemente”, toda posibilidad de “hacerse” en el mundo le ha exigido al sujeto disolverse en ese mundo. La única manera que tendrá, condenado a “exaltarse” y “ablandarse” en el mundo real y emotivo, será desear y construir un país personal donde poder habitar con placidez:

“Has hablado bastante y estás triste
Quisieras un país de sueño
Donde las lunas broten de la tierra
Donde los árboles tengan luz propia
Y te saluden con voz tan afectuosa que tu espalda tiemble
Donde el agua te haga señas
Y las montañas te llamen a grandes voces
Y luego quisieras confundirte en todo
Y tenderte en un descanso de pájaros extáticos
En un bello país de olvido

³²⁷ Goic, Cedomil, ed. *Obra poética*. Op. cit. 1122-1123.

Entre ramajes sin viento y sin memoria
Olvidarte de todo y que todo te olvide”

No es el *locus amoenus* ni el discurso utópico lo que aquí se desea, pues se sabe que ambos han sido derogados de antemano. El deseo, transferido al “tú” (“quisieras”), es por un país inexistente pero cuyas condiciones son el olvido, la luminosidad propia (no dependiente del sol), la naturaleza animada y fundida con el sujeto y la inmovilidad absoluta. Pero sobre todo el olvido. Hemos dicho que según Le Goff “La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la identidad, individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia”³²⁸. Clausurar o negar la memoria entonces implica también un gesto y una posición frente a su monumentalidad, implica olvidarla para poder construir el futuro. El ejercicio del olvido no tiene aquí que ver con la amnesia, sino con un olvido voluntario donde incluso el que habla desea ser olvidado, porque sólo así se alivia el peso de la destrucción del pasado.

7.- Cosmopolitismo, americanismo y nacionalismo en su prosa

El cosmopolitismo para las vanguardias fue una necesidad conceptual y vital. El cosmopolita es, según Jorge Schwartz, “o cidadão capaz de adotar qualquer pátria...o homem cosmopolita é quele que, em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país para outro sem maiores dificuldades”³²⁹. Pero las vanguardias latinoamericanas deseaban representar lo propio, construir o reflejar lo nacional, e insistieron “en la reivindicación de lo propio o lo autóctono, que destaca la independencia y la búsqueda de un destino autónomo”³³⁰. Las vanguardias latinoamericanas, en la comprensión de Jorge Schwartz, lograron afirmar esas especificidades luego de imbuirse de los “ismos” europeos. “¿Cómo mantenerse a la par del ‘espíritu nuevo’ y de la ‘nueva sensibilidad’ sin perder las

³²⁸ Le Goff. Op. cit. p. 181.

³²⁹ Schwartz, Jorge. *Vanguardia e Cosmopolitismo*. Op. cit. p. 6.

³³⁰ Dice Eduardo Devés en “El pensamiento latinoamericano entre los años 1915 y 1930 (lo social como reivindicación de la identidad”. En: *Cuadernos Americanos. Nueva Época*. Unam, N° 55, vol.1, enero-febrero, s/año. Pensamiento que se verifica en Chile de dos maneras: como nacionalismo o como necesidad de autonomía política.

características regionalistas...Por otro lado, ¿cómo expresar lo nacional sin caer en las limitaciones empobrecedoras del color local?”³³¹, son algunas de las preguntas que atravesaron persistentemente los procesos creativos y reflexivos de nuestras vanguardias.

Huidobro respondió a esto sin excluir las diversas posibilidades de representación en poesía y en prosa, pues en toda su obra hay una fuerte y cultivada identidad territorial asociada al cosmopolitismo. Para Schwartz, “(Huidobro)... seguirá hasta el fin de una vida muy agitada, fiel a las ideas del poeta como redentor de la humanidad y de la poesía como fuerza renovadora”³³². Aquí opera plenamente el universalismo como ese prurito de las vanguardias que Huidobro hizo suyo desde el primer momento. La identidad en él comprende así una permanente preocupación por las coordenadas temporales y espaciales que circundan al hombre, por lo propio y lo ajeno, como si hubiese entendido el sentido que tuvo en su origen el término entre los griegos: *kosmou polites*, aquel ciudadano del mundo que para serlo no necesita renunciar a sus identificaciones locales, pues sólo desde éstas se puede situar en lo global. Huidobro, ya lo hemos visto, esquivo el enfrentamiento directo con la representación mimética del paisaje y opta por los puntos cardinales de la mente y el cosmos³³³. Así el poeta confirma que la identidad territorial no siempre se relaciona exclusivamente con las costumbres, la lengua y el pasado común, sino que necesita establecerse en un contexto cosmopolita, pues el cosmopolitismo tiene también su dimensión social e histórica, implica una “abertura de fronteiras culturais e enquanto conversao desse fator histórico-social em escritura”³³⁴. En Huidobro el cosmopolitismo, así entendido, se configura, dependiendo del “género” escogido, de diversas maneras:

1-. Como una preocupación constante por lo que ocurre en la metrópolis europea a nivel estético y una interacción permanente con esos centros, ya sea para relacionarse, para

³³¹ En: *Obras Completas de Vicente Huidobro*. Op. cit. p. 494.

³³² Schwartz, Jorge. *Vanguardia e Cosmopolitismo*. Op. cit.

³³³ Significativos son sus libros *Horizon Carré* (1917), *Ecuatorial* (1918) y *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos* (1919-1931).

³³⁴ Schwartz, Jorge, *Vanguardia...* Op. cit. p. 6.

proponer, para crear movimiento o para criticar. El caso más contundente de esta última modalidad lo constituye su oposición al futurismo y al surrealismo y la polémica con Reverdy por la disputa en torno a la paternidad del creacionismo. Como promotor de corrientes estéticas está la determinante influencia que tendrá “su” creacionismo sobre todo en el ultraísmo español y su presencia en la poesía chilena surrealista y en general en la poesía nueva, lo que hace llamarlo a Ana Pizarro el “patrocinador y guía que va a permitir la maduración de una nueva lírica”³³⁵.

2-. Se instala en el mundo asumiendo la gran cantidad de cambios tecnológicos y productivos, lo que tan bien describió Benjamin, en términos de pérdida del aura, producción en serie, masificación de la circulación de bienes simbólicos y nuevo *sensorium* para lo igual en el mundo, esa “apprensao simultanea dos fatos ou sensacoes”³³⁶. En este sentido, su cosmopolitismo evidencia desde diversos puntos de vista las nuevas relaciones vitales y comunicacionales que deben vivir los hombres y los países, en un mundo en que las ciudades “cautivas” están “cosidas una a una por hilos telefónicos/ Y las palabras y los gestos/ Vuelan en torno del telégrafo”³³⁷.

3-. Lo único que está al nivel de esos cambios y profunda rearticulación de las relaciones humanas es la poesía creacionista, la que “adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y las razas, como la pintura, la música o la escultura”³³⁸. Mas todavía, lo que la vuelve “internacional” es su carácter autónomo, muchas veces autosuficiente para la comprensión lectora, su bilingüismo y su capacidad de contener intensamente los cambios del *sensorium* humano y las nuevas relaciones establecidas entre el orden humano y el cósmico: “Y por ellos (por los ismos europeos) hemos entrado sin demora,

³³⁵ Pizarro, Ana. “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes (1969)”. En: De Costa, René, comp. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Op. cit. p. 229.

³³⁶ En: *Vanguardia e cosmopolitismo*. Op. cit. p. 4.

³³⁷ *Ecuatorial*. En: *Obras completas*. p. 285.

³³⁸ En: “El creacionismo”, publicado en sus *Manifestes*, 1925. Tomado de Schwartz, Jorge. *Las vanguardias...* Op. cit. p. 91.

encendiendo las linternas sordas de nuestras emociones acrobáticamente lógicas...Pertenece al futuro y en el futuro nos explicaremos solos”³³⁹.

4-. El cosmopolitismo así entendido no excluye lo nacional propio, sólo lo difumina y lo cuestiona. El Huidobro inicial (el que va de 1912 a 1917) no siempre puede esquivar las preguntas por lo nacional y por lo social, en un momento en que América Latina evidencia, por lo menos en su literatura, un profundo afán “identitario”. Huidobro escribe y pronuncia manifiestos para defender posiciones en torno a lo que debe ser la poesía, en un momento en que hasta el creacionismo, según el propio poeta, ha sido degradado y entendido sólo en su dimensión “fantasiosa”. En este ámbito, si en algún momento aparece Chile, son cuestionados duramente sus escenarios intelectuales y críticos: “Sólo en nuestro Chile, Laponia espiritual, está aún por conocerse todo ese enorme ciclo de ideología nueva... Demás está decir que críticos, como ese señor Alone ignoran en absoluto las nuevas manifestaciones intelectuales” (*Rosa Náutica*)³⁴⁰.

Este mundo interconectado le hace decir a Huidobro: “Qué ridículas son las fronteras”. Pero frente a su crisis rescatará la imagen de América Latina como aquel continente joven y vital que podrá salvar al mundo, sin que por esto Huidobro pueda ser pensado como un americanista, por lo menos no en los términos que lo son Neruda y Mistral. En la revista *Actual*, publicada en 1944 cuando ya el triunfo de los aliados comienza a ser inminente, se presenta a América como la salvadora democrática y cultural del mundo, frente a una Europa desgarrada por la guerra.

Ya en *Finis Britannia* (1923) Huidobro había abogado por la causa de la independencia irlandesa de Inglaterra. Diez años después irá a Madrid a defender la causa republicana y en el frente francés, durante la Segunda Guerra Mundial, no sólo será corresponsal, sino también un férreo opositor al fascismo y al nazismo imperantes en Europa. En “América para la humanidad. Internacionalismo y no americanismo”³⁴¹ opone al nacionalismo patriotero del

³³⁹ “Rosa Náutica. Movimiento Vanguardista Chileno”. En: *Antena. Hoja Vanguardista*. Valparaíso, Tour Eiffel, 1922. Tomado de *Las vanguardias latinoamericanas...* Op. cit. p. 97.

³⁴⁰ “Rosa Náutica...”. En: *Obras Completas*. Op. cit. p. 96.

³⁴¹ *La Opinión*, 3 de junio de 1938. En: Hugo Montes, comp. Op. cit. pp. 879-881.

fascismo y del nazismo, el humanismo universalista. En este escenario América debe manifestar su internacionalismo pues su papel es sembrar en el mundo el sentimiento internacional. Huidobro descubrió en la Primera Guerra Mundial en Europa, en actividades de tipo “internacionalista” su nacionalismo, ligado a las ideologías de izquierda y caracterizado por una conciencia de clase con dimensión cívico nacional pero con proyecciones universalistas, muy en la línea de lo planteado por Neruda y Mistral, aunque no fue en la poesía donde textualizó esta nueva conciencia, sino en su prosa y en una muy activa y prolongada actividad política. Esta colaboración humana internacional debía realizarse, pensaba Huidobro, sin diferencias de fronteras y de razas. Lo que no se explica es cómo América, cuyas características esenciales son su libertad e inmensidad ilimitadas, importe de Europa los mismos visiones y limitaciones del nacionalismo. Prospectivamente y como deseo Huidobro cree que el hombre americano es el llamado en el mundo a pensar globalmente la humanidad, superando lo particular: “Si buscamos la causa de todos los conflictos y desequilibrios que amenazan al mundo en estos días, encontraremos que ella es el nacionalismo, la exacerbación del sentido nacionalista despertado por los países fascistas”. En todo pequeño país alberga también un pequeño espíritu y quien busca las fronteras entre las hierbas es también un pequeño hombre. Se atreve incluso a delinear ciertos rasgos específicos del carácter del continente en oposición al del europeo, haciendo referencia no sólo a la necesidad de concebir de otra manera la nación (ya no bajo la idea del nacionalismo europeo) sino a partir de la diferencia americana. Para Huidobro los americanos son hombres de los grandes espacios, de los enormes horizontes, abiertos de par en par, pues se apoya en sus inmensas tierras, en sus grandes montañas, en sus ríos. Está menos encadenado por mitos y fantasmas de otras épocas, aparece más suelto, más erguido. El europeo está más amarrado a sus tradiciones y a su historia, “más curvado bajo el peso de sus nobles siglos”, por lo que es menos ágil: “En resumen yo diría que el europeo es hombre del tiempo y el americano más hombre del espacio”³⁴². Esta espacialidad es lo que atravesará toda su obra y su poética, por lo que también está proyectando cierto carácter con el que armonizar su concepción estética del mundo.

En relación con el nacionalismo podemos decir que Huidobro se identificó con una idea de este en su acepción instrumental, la que relaciona lo nacional con la figura de un ciudadano en

³⁴² Ibid p. 881.

tanto sujeto que posee conciencia social y “que en los estados modernos forma el suelo en el cual se forman todos los demás sentimientos políticos”³⁴³. Esta conciencia, que procedía de una mirada marxista, centra la mirada en la clase social, y la desarrolló el poeta intensamente en la década de los treinta. Muchas veces a esta conciencia la llamó Huidobro patriotismo, para diferenciarse y oponerse en algunos casos a la idea nacionalista de derecha, vinculada al poder, y para esos años al nazismo y al fascismo. Estas ideas las desarrolló Huidobro en su actividad periodística, política y pública, por lo que la estudiaremos más detenidamente en el próximo capítulo. Sin embargo, en su poesía hay también una tenue presencia de ella en los inicios de su obra y también hacia el final, en sus *Últimos poemas* (1949). En “El paso del retorno”³⁴⁴ se escenifica un diálogo entre poetas compatriotas, de ellos, el hablante salió hace un año en busca de “lejanías de vida y muerte” y tiene mucho que contarle a los que se quedaron, pues ha vuelto “de donde no se vuelve”. Las imágenes son simples, con hipérbolos numerosas y muchas formas dubitativas. El hablante, que se convirtió él mismo en “horizonte” después de vivenciar tanto horizonte, no posee certezas. Anduvo en la Historia con el tiempo del brazo y ahora está rodeado sólo de espectros y fantasmas, pues en la separación perdió y ganó todo y ya no pertenece a un lugar. No hay podido descifrar los signos, perdió todas las llaves. No sabe por dónde anduvo ni a qué lugar pertenece:

“Miradme os amo tanto pero soy extranjero

Quien salió de su tierra

Sin saber el honor de su aventura

Al desplegar las alas

Él mismo no sabía qué vuelo era su vuelo”³⁴⁵

El poema establece así un vínculo muy significativo entre el hablante y el terruño del cual se posee un fuerte sentido de pertenencia. Salió en busca del “corazón del mundo” y del suyo cuando el mundo era un “crepúsculo gigante y sin recuerdos”, salió hacia su destino, hacia una

³⁴³ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traducción de Jordi Beltran. 2ª edición. Barcelona: Crítica Grijalbo /Mondadori, 1991, p. 24. (1ª ed. de 1990).

³⁴⁴ En: *Revista Amargo*, N° 3, 1946. Reeditado en 1969.

³⁴⁵ En: *Obra poética*. Op. cit. p. 1178.

vida que no podría haber sido vivida a no ser a través de la poesía. Se mimetizó con el viento, los horizontes, las sombras y con el tiempo. Pero todo lo ha limpiado y hecho grande, pueden todos disparar contra él pues luego de haber andado “...por la Historia del brazo con la muerte”, nada puede sucederle:

“Los siglos de la tierra me caen en los brazos
Yo soy amigos el viajero sin fin”

Este texto viene a reforzar la idea de un “héroe” de nuevo tipo que el creacionista concibe, muy distinto ya del “Prat” mártir de la epopeya de Iquique y que Huidobro describió contundentemente en “El héroe” de *Vientos Contrarios* (1926): un ser distinto y superior que no posee patrias, pues él mismo era un país y no reconocía fronteras ni naciones y cuyo rasgo fundamental era una “personalidad humana exaltada”. Reforzando así la idea de un héroe arquetípico separado de la colectividad e individualista, en el sentido emersoniano: “Es un hombre solo, separado de los otros espíritus”.

La cuestión del nacionalismo en perspectiva internacionalista le preocupa explícitamente en su poesía publicada en prensa durante casi toda la década del treinta. En esta poesía, muy distinta de lo que ha venido haciendo en todo su proyecto poético en forma paralela, están sus tributos y cantos a la España de la Guerra Civil (“Está sangrando España”, “Gloria y sangre”, “España” “Pasionaria”), a la Rusia revolucionaria (“Despertar de octubre 1917”, “Elegía a la muerte de Lenin”, “URSS”); a la Francia de la Segunda Guerra (“Canto a Francia”) sin faltar el himno internacionalista a los trabajadores (“Canto al Primero de Mayo”) y al antiimperialismo (“Fuera de aquí”).

Podríamos decir entonces que, en general, la forma en que el nacionalismo y el americanismo se tematizaron en su poesía fue indirecta, más bien tangencial, nunca mimética sino subjetivante y simbólica. Cuando la representación se realizó se hizo bajo la forma de un nacionalismo incubado por otros países, por lo que el tono encomiástico y laudatorio debilitaron enormemente los logros estéticos.

8.- Huidobro en lo social nacional

Esta última etapa es probablemente la menos estudiada y en a lo menos dos versiones de sus “obras completas” es muy significativa su ausencia o su presencia precaria. Esto es

preocupante considerando la notoria intervención del poeta en el terreno político chileno y su presencia permanente en toda la prensa nacional con artículos de opinión desde 1925 y en adelante, exceptuando el diario *El Mercurio*. Los valiosos proyectos que han rescatado su patrimonio permiten hoy acceder con facilidad a toda esta faceta vital de Huidobro, pero no ocurre lo mismo con la publicación de dicho patrimonio. Mientras la edición de sus “obras completas” se ha concentrado en su poesía (Arenas, Montes, Goic), no ha ocurrido lo mismo con su prosa, especialmente la aparecida en la prensa y la política, excepción hecha del trabajo de Hugo Montes y de José de la Fuente, ya mencionados.

Podríamos decir que en dos momentos importantes de la historia nacional chilena se concentran las publicaciones políticas de Huidobro: 1925 y 1937-38. En su práctica política le interesará tratar los problemas concretos chilenos en sus aspectos coyunturales y específicos, bajo un enfático tono edificante, utópico y crítico. En este plano Huidobro enfrentará el tema del patriotismo, la raza, la inmigración, el carácter nacional (sobre todo de las plutocracias) y el nacionalismo, los problemas económicos, la tenencia de las riquezas y el discurso “patriotero” de la plutocracia nacional. La confrontación la realizará a través de dos frentes fundamentalmente: su candidatura al Parlamento en 1925 y la creación de su diario *Acción* el mismo año. Hay que destacar que las posiciones políticas de Huidobro si bien fueron variando durante su vida y se establecieron desde una visión muy personal y particular, se mantuvieron siempre dentro del margen de lo que hemos venido llamando un nacionalismo de izquierda con conciencia social. El poeta fue un férreo antifascista y antimilitarista. En todo momento se declaró a favor de un orden distinto al capitalista y de una existencia humana de tipo superior que tendría que ser probablemente socialista. Prueba de su incondicionalidad a la posibilidad del socialismo son las numerosas entrevistas realizadas al respecto³⁴⁶ y una anécdota muy sintomática de dicha postura: cuando la Revista *Zig-Zag* tergiversó el título de un artículo que él realizó a pedido, bautizado originalmente “Por qué no soy comunista” y publicado bajo el nombre “Por qué soy anticomunista”, el poeta reaccionó con una gran indignación. Por eso, cuando René de Costa indica que Huidobro aplicó su virtud de “teatralidad” también en su

³⁴⁶ Cf. Dos entrevistas importantes: “Sobre el momento político de Chile y de América” En: *Hoy*, Año II, Santiago 20 de octubre de 1933; “El rol del poeta en el mundo que se plasma” realizada por Georgina Durand, *La Nación*, Santiago de Chile, 24 de agosto de 1941. Ambas transcritas en *Vicente Huidobro. Texto inéditos y dispersos*. José de la Fuente, comp.

militancia comunista, se deben tomar muchos resguardos para aquilatar el ejercicio de despolitización que se realiza sobre el poeta y ser más precisos en cuanto a los datos biográficos. Es fundamental entender que luego de veinte años de apego al PC chileno (no de militancia) y de los sucesos de Trotski y Stalin, Huidobro, intelectual crítico ante todo, se distanciara de la institucionalidad comunista y de algunos de sus postulados, y que no por ello dejara de abrigar la causa del socialismo³⁴⁷. Por lo que la aseveración antes mencionada no calza definitivamente con la realidad del pensamiento y posturas de Huidobro. Ana Pizarro cree ver en esta postura cierta tendencia acomodaticia por parte de Huidobro: "...parece no haber militado en las filas del Partido Comunista chileno, sin embargo actuó y habló como si fuera un militante, porque era la posición que parecía la más apropiada para quien se situaba en su postura ideológica en ese momento"³⁴⁸. Lo más interesante consiste no en establecer los grados o niveles de militancia, sino el tipo de postura ideológica que mantuvo en torno a temas nacionales (tenencia de las riquezas, participación ciudadana, corrupción política, etc.) e internacionales (frente al nazismo, al fascismo, a la Segunda Guerra y a la Guerra Civil Española), estructurada en torno a su humanismo, a su moral del hombre nuevo y a la fe en la fuerza juvenil.

Además, como consecuente creacionista Huidobro tuvo claridad absoluta acerca de las separaciones que debía haber entre las diversas formas de acceso a la realidad. Sabía que distintas realidades demandaban un discurso distinto según cuál fuese su naturaleza. El discurso poético era sin duda el que más alejado podía estar del referente, sin por eso aminorar su poder de significación. Pero él, el mismo sujeto, también deseaba intervenir en la realidad social y ésta le demandaba otra forma de representación discursiva: el discurso público, mezcla de ensayo, arenga y manifiesto. En general en casi todos estos discursos las reflexiones están en futuro, por lo que se espera fervientemente que sean acciones que se realicen en un

³⁴⁷ Al respecto ver la interesantísima carta que le envía Vladimir García Huidobro Amunátegui (hijo del poeta) al Director de *El Mercurio*, criticando el libro de René de Costa (*Huidobro: los oficios de un poeta*) y la reseña del mismo, escrita por Anthony Stanton. (*El Mercurio*, Santiago, 17 de agosto de 1986). Compilado por José de la Fuente.

³⁴⁸ Pizarro, Ana. "Huidobro, el moderno". En: *Sobre Huidobro y las Vanguardias*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 1994, pp. 19-57.

tiempo utópico a partir de un diagnóstico breve y lacónico del presente. Las marcas de estos discursos serán entonces la denuncia y el deseo de otro tipo de país.

En este terreno Huidobro criticaba a la ya en crisis elite oligárquica, a los antiguos terratenientes, pero también a las nuevas fuerzas en el poder: banqueros y comerciantes, “bancosos y salitrosos”, en quienes veía el símbolo de la corrupción y la especulación. Criticaba también el temple nacionalista de los chilenos y no dejaron nunca de preocuparle los problemas concretos de su “terruño”: tenencia de las riquezas, explotación del salitre, probidad de los gestores públicos, pobreza, etc. Entre sus preocupaciones surge con fuerza un ideologema vigente desde el último tercio del siglo XIX y hasta inicios del siglo XX: la raza y la inmigración en Chile. La preocupación por la inmigración es una constante, pues frente a los grandes cambios iniciados a partir de 1861, el Estado necesita reforzar su demografía, sobre todo en vistas al necesario crecimiento económico. Por lo tanto, la postura de Huidobro sólo se hace eco de una realidad precedente en relación con la cual todavía el Estado no tenía una posición clara ni políticas justas de inserción de estos nuevos habitantes. Se hace parte así, de una manera bastante acrítica, de un discurso muy propio de principios de siglo, que abogaba por la inmigración masiva a Chile como una manera de colonizar sus nuevos “territorios” anexados (Antofagasta y Tarapacá, Llanquihue, la Araucanía) e inyectar al país de capital humano superior. Pero no sólo alentaba Huidobro la inmigración en general, sino la inmigración de “dos millones de hombres rubios del norte de Europa”³⁴⁹, en particular estableciendo una idea bastante peligrosa de superioridad racial y donde concebía que los mayores enemigos de Chile eran los propios chilenos. Insistía además en la necesidad de que esta inmigración fuese masiva, fenómeno que no ocurrió en Chile. Otra medida que se proponía en la época para “mejorar la raza” era la promoción de la “ley seca” y de la cual Huidobro se hizo eco, pues ello podría evitar el “deterioro” de la raza, evitando el aumento de muertes violentas y de casos de *delirium tremens*. Irónicamente en el primer número de *Acción* se hacía referencia al debilitamiento moral que provocaba entre los chilenos el alcoholismo: “El pueblo de Chile no es capaz de tomarse la Bastilla, pero es muy capaz de tomarse un trago”³⁵⁰. El sesenta por ciento de la raza según Huidobro era “sifilítica” y el

³⁴⁹ Texto de 1925. En: Montes, Hugo. Op. cit. pp. 866-867.

³⁵⁰ *Acción*, 5 de agosto de 1925, p. 1.

noventa por ciento, “heredero-alcohólica”, sólo por descuido y abuso de quienes habían gobernado el país, instalándose así en una línea de edificación moral muy parecida a la que por esos mismos años sustentaba Mistral.

En este contexto Huidobro desarrollará un permanente “patriotismo”, que no remite sólo al sentido que según Hobsbawm se estaría usando a partir de 1925 y que “define la patria como nuestra propia nación, con la suma total de cosas materiales e inmateriales, pasado, presente o futuro que gozan de la lealtad amorosa de los patriotas”³⁵¹, sino en un sentido mucho más cercano al del nacionalismo de izquierda, pro-soviético, antifascista, con conciencia social y defensa de las riquezas nacionales. Es importante destacar cómo la preocupación por la cuestión social (desde la elite y contra ésta) no lo abandonó nunca: pasó por distintos momentos, abrazó las mismas causas del comunismo en contra del fascismo y en la Guerra Civil Española y se decepcionó en su momento de un comunismo que se volvió oportunista y arribista; pero no esquivó nunca los problemas nacionales de Chile o de algunos países en guerra.

Su crítica social se concentró sobre todo en contra de la aristocracia. Esa aristocracia que integraba a altos funcionarios y militares, venidos sobre todo de capas medias y que los corrompía rápidamente bajo su lógica capitalista antinacional. A su crítica descarnada le antecedió casi en ochenta años la realizada por el propio Portales, quien pensaba muy mal de ellas (jodidas, beatas y malas) y no confiaba en que esta clase social pudiese llevar a cabo los cambios que Chile necesitaba: “conozco tanto las uvas de mi majuelo, estoy tan persuadido que la flojera, la inconstancia, la indiferencia, forman el carácter de casi toda la presente generación de Chile”³⁵². Pero el poeta también critica a las emergentes clases sociales. Hacia 1891 a los terratenientes se van uniendo los ricos del cobre y la plata de Atacama, los pioneros del salitre de Antofagasta, los agricultores modernos y los banqueros de Valparaíso y Santiago. Todos ellos contagian a la aristocracia de un espíritu financiero y hacen funcionar al país bajo la lógica de la plutocracia: corrupta y especulativa. En este contexto el patriotismo de Huidobro se sintetiza en el siguiente slogan de un panfleto realizado por él mismo en los años

³⁵¹ Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Op. cit.

³⁵² En: De la Cruz, Ernesto. *Epistolario de Portales III*. Citado por Góngora. Op. cit. pp. 80-81.

veinte: “Queremos tener una Patria y no una cueva de malhechores. Civilidad no significa antipatriotismo”³⁵³. Todo esto lo plantea Huidobro desde una posición social bastante particular para la época: el poeta pertenece a una familia de hacendados que ha iniciado algunos negocios bancarios en la ciudad. Su familia integra por tanto, la nueva aristocracia chilena junto a la nueva burguesía; además, el poeta criticará a esta “clase” duramente, no desde su posición patricia, sino desde una posición progresista e intelectual de avanzada y preocupada por la “cuestión social”, incluso de clase: “Este país de capataces coloniales desalmados, convertidos en oligarcas gracias al dinero ganado por medio de todos los abusos, no se abrirá jamás de buen grado a la evolución natural de la historia”³⁵⁴. En su accionar político Huidobro se relaciona intensamente con los discursos sociales y con las realidades materiales de su época, denunciando públicamente y con identificación de cifras y nombres, la corrupción de los administradores públicos de la nación. En este plano las publicaciones que tienen mayor repercusión son sus denuncias públicas: el suplemento “Yo acuso”, del 22 de abril de 1922, en contra de Agustín Edwards; y la transcripción en el número 3 de *Acción* de un Informe Reservado del Tribunal de Conciencia sobre “Gestores Administrativos y Políticos Peligrosos”, el día 7 de agosto de 1925. El segundo documento le vale a Huidobro una dura golpiza por parte de matones anónimos. La particularidad de estos documentos es que no acusan en abstracto a poderes fácticos sino que directamente a personeros, lo que echaría por tierra la tesis tan recurrida de que Huidobro sólo fundó *Acción* como pantalla de su candidatura o como mero acto performativo. Definitivamente sus denuncias buscaban purificar moralmente a la nación e instaurar un patriotismo que tuviese que ver con un “santo espíritu de justicia” y que estuviese por “la salvación de la patria que otros despedazan”³⁵⁵.

Me referiré brevemente aquí a la primera de las acusaciones públicas, la dirigida en contra de Agustín Edwards. Antes de volver a Europa el año 1926, Huidobro denunció las intenciones antinacionales de este prominente empresario chileno en una discusión sobre las fronteras con Perú y Bolivia. El 22 de abril de 1926 Huidobro repartió en Santiago un panfleto-cartel de gran

³⁵³ En carpeta “Escritos políticos”. En Fundación Vicente Huidobro.

³⁵⁴ “Por qué estoy con Ibáñez”. *La Opinión*, 24 de agosto de 1938. En: De la Fuente, José. Op. cit. pp. 171-173.

³⁵⁵ *Acción*, N° 1.

tamaño llamado “Yo acuso”³⁵⁶. Lo que ese panfleto contenía eran tres documentos. Dos de ellos eran las notas textuales enviadas por el Embajador de Estados Unidos al Ministerio de Relaciones Exteriores chileno aclarando la siguiente situación: desmentir lo que el señor Agustín Edwards en la editorial de *El Mercurio* el día 14 de abril de 1926 habría señalado –que Estados Unidos, pese a que era mediador a petición de los países involucrados, habría pretendido evitar el plebiscito y en su lugar proponer que ambas ciudades crearan un estado independiente–. Según este desmentido del Embajador, habría sido el propio Edwards quien, en su calidad de miembro de la Comisión Plebiscitaria habría promovido directamente esta iniciativa. En la primera carta transcrita, del 14 de abril del 26, el embajador, Mr. Millar Collier, aclaraba que había sido el propio Edwards quien, en reiteradas ocasiones, había propuesto la idea en forma de proyecto. En la segunda carta, del 17 de abril de 1926, el embajador aceptaba las disculpas del gobierno y agregaba nuevas pruebas a la acusación en contra de Edwards, indicando que la propuesta de Edwards era un “plan – memorandum”, propuesto en noviembre y diciembre de 1925 y en enero del 1926, para crear un Estado independiente neutralizado. Y había más: Edwards indicaba la forma en que debía hacerse, frente a lo cual, el Embajador lo acusaba de “perspicacia económica”.

El tercer documento consistía en las propias acusaciones realizadas por Huidobro en contra de Edwards (tres columnas) y la declaración de Huidobro en un “Yo acuso” (cuarta columna) escrito como una larga enumeración de aseveraciones y acusaciones, “emersoniana” y poéticamente. El estilo de las acusaciones era del siguiente tipo:

“Queremos saber qué pretendía el Sr. Edwards. ¿Quería constituir la república independiente de Guggenheim y acaso sería el presidente del nuevo estado libre?”

“Yo acuso a los gobernantes de Chile de hacerse solidarios con su silencio de esta situación triplemente equívoca”³⁵⁷

Pero lo que a Huidobro más le inquietaba era que ya hubiesen pasado seis días desde las acusaciones del embajador y que nadie en Chile se hubiese inmutado, ni los estudiantes, ni el pueblo ni el gobierno. Esta situación, según el sentido común, podría rotularse bajo el tan grave

³⁵⁶ En escritos políticos a disposición en Fundación Vicente Huidobro.

³⁵⁷ Ibid.

delito de “traición a la patria”, pues la propuesta del empresario iba contra todo interés nacional al proponer la fundación de un Estado independiente (el de Tacna y Perú): “Así, con este sistema de encubrimientos y de quitar el cuerpo a las responsabilidades, es como se siembra el desaliento en el alma nacional, es así como se pervierte el juicio y se ahogan los corazones nobles”³⁵⁸. Pese a la vehemencia de la denuncia – la que comprueba la valentía y la resolución huidobriana – el silenciamiento se prolongó y dura hasta hoy. Es seguro que sea ésta una de las razones por las cuales Huidobro no colaboró en ningún momento de su trayectoria con el Diario *El Mercurio*.

Es en el artículo “Balance patriótico” publicado en *Acción* el 6 de agosto de 1925³⁵⁹ donde Huidobro expone con claridad su impresión de que en Chile sólo los jóvenes pueden crear otro tipo de país y otra forma del sentido nacional. Observa que el carácter que prima en el pueblo es el de los “envidiosos, sordos y pálidos calumniadores”, expertos en “cortar las alas “a quien “vuele más alto”, quien deberá “huir a otros países más propicios”. Esto que le sucede a él como víctima también le sucede a Mistral y ella lo denunciará exactamente en los mismos términos por la misma época en que lo está haciendo Huidobro. El poeta ve en este Chile de tres y medio millones de habitantes, vicios y mediocridad, un país que no ha sido capaz de tener grandes hombres y cuyo pueblo se haya mal alimentado y carcomido por la miseria. A la posibilidad de que se le acuse de antipatriota por los duros términos en que se refiere a su país, Huidobro responde: “Decir la verdad significa amar a su pueblo y creer que aún puede levantársele y yo adoro a Chile”. Lo que lo lleva además a denunciar el carácter entreguista por parte de los políticos nacionales a los capitales extranjeros y la intervención de compañías extranjeras en nuestra economía, estableciendo claramente que sólo el proteccionismo puede garantizar la prosperidad de Chile. Su sentido nacionalista entonces consiste en denunciar explícitamente a quienes se oponen tanto a esta autonomía real como a quienes ejercen la injusticia social o la corrupción como una práctica habitual. Pero la solución no deja de ser idealista, pues lo que faltaría sería un alma, “es que el espíritu cuenta y cuenta por sobre todas

³⁵⁸ “Yo acuso”. En carpeta “Escritos políticos”. Fundación Vicente Huidobro.

³⁵⁹ En: *Acción*, 6 de agosto de 1925, p. 4. Documento original a disposición en “escritos políticos” de la Fundación Vicente Huidobro. Mario Góngora lo transcribe íntegro en su *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Op. cit. pp. 275-285.

las cosas, pues sólo el espíritu eleva el nivel de una nación y de sus compatriotas”. Interesante resulta destacar el protagonismo que adquieren en esta lógica los sectores juveniles, algo que sólo ocurre nuevamente en la historia chilena, a fines de los años sesenta.

Coherente con sus ideas acerca de la nación, él mismo se demuestra dispuesto ese mismo año 1925 a entrar en el juego de la arena política y presenta su candidatura al Parlamento chileno. Pese a que en “Yo” de *Pasando y pasando* (1914) se había manifestado en contra de la función del poeta como representante de otros, en el contexto de su formulación de una teoría de un arte no mimético: “Si he de ser un gran poeta, un literato, sí. Pero eso de ser un buen diputado, senador o ministro, me parece lo más antiestético del mundo”; el día 11 de octubre de 1925 se autoproclamaba candidato de la juventud a la presidencia de la república en una “Gran Convención de la Juventud Chilena” y no de la FECH, como se indica en varios estudios. Efectivamente en ningún número de la revista *Claridad* – órgano oficial de la FECH—aparece referencia alguna a esta proclamación. En dicha Convención se dio a conocer el “programa” de la candidatura, en el que se señalaban una serie de medidas tendientes a “sanear” la administración pública, depurar la justicia y el ejército, nacionalizar y fomentar algunas industrias y servicios, proteger la industria pesquera, descentralizar las provincias, reformar la educación, mejorar la raza y promover la libertad de conciencia. Cabe destacar que una de las medidas se vinculaba al mejoramiento de la condición de la mujer. En ese mismo “programa” se estampaba una imagen muy significativa: “Frente al Club de la Unión, la Universidad”³⁶⁰, demostrando que a lugares como el Club de la Unión – emblema del nacionalismo burgués y urbano (Romero) – sólo le puede hacer frente una institución del saber y la ciencia, asociada a la fuerza juvenil de la época.

A los pocos días la campaña se transformó sólo en una candidatura al Parlamento, pero conservó su perfil juvenil, de altura moral y en pro de la nacionalización de las riquezas. Se realizaron variados actos de agitación política en prensa y asambleas y se repartieron innumerables panfletos, despertando el interés de amplios sectores de la juventud por este candidato, pero fracasó finalmente en las urnas. Entre los panfletos cabe destacar uno de gran tamaño en que este “Candidato independiente a diputado por Santiago” se muestra como un

³⁶⁰ Panfleto “Programa de la Juventud en Gran Convención de la Juventud Chilena”. En “Escritos políticos”. Fundación Vicente Huidobro.

gran intelectual que dejó todo en Europa para venirse a Chile, llamado por su “Patria”. Frente al mediocre clima moral que aquí encontró: “Fundó el diario ‘Acción’ y su pluma más enérgica fue como un hierro candente que hizo chirriar los abcesos de pus”...;Hijo de Chile, Chile entero te agradece lo que hiciste por tu Patria!”³⁶¹ Las proclamas patrióticas venían sucediéndose en *Acción*, por lo que su postulación debe entenderse como una continuidad de estas labores de denuncia que hacía en el periódico. De hecho Mario Góngora destaca la figura de Huidobro en medio de la agitada actividad de la generación del veinticinco vinculada a la FECH – la generación político-artística más importante de esos años, según el historiador – y en cuyo órgano oficial Huidobro colaboró desde Europa. Pero Huidobro también contó con el apoyo de ciertos sectores de la joven oficialidad representada por Marmaduke Grove, oficial reformista de la Fuerza Aérea. Es probable que se postulara al Parlamento no porque creyera que podría ganar dichas elecciones, sino que necesitaba una trinchera real para hacerse escuchar y denunciar el conservadurismo del Chile de esos años. Los carteles y panfletos fueron diseñados con una delicada elaboración gráfica, evidenciando un claro manejo del discurso propagandístico. Ellos destacaban su perfil incorruptible y su decidida lucha en contra de todo abuso de poder y de cualquier forma de corrupción. En su candidatura se declaraba en contra de la participación extranjera en la explotación de las riquezas nacionales –en la época la Anglo-Lautaro quería poseer las minas de nitrato–. Su candidatura significada, además, “la salvación de la raza”, “el mejoramiento material e intelectual de las clases trabajadoras”, “el desarrollo de todas las industrias” y “la nacionalización del salitre”³⁶². La prensa nacional cubrió permanentemente dicha candidatura y el diario *Acción*, ahora con Ángel Cruchaga a la cabeza, apoyó fervientemente el proceso. La campaña duró dos meses y Huidobro perdió, pero no terminó su pasión por la política nacional. Una vez que ya se domiciliara permanentemente en Chile, hacia 1930, volvió a la carga en los asuntos políticos coyunturales, a lo que se sumó una decidida postura latinoamericanista y antiimperialista en contra de Estados Unidos. El año 1937 volvió a figurar en numerosos medios de la prensa nacional, apoyando ahora al Frente Popular en las campañas presidenciales. En “La hora

³⁶¹ Panfleto firmado por “El Comité”, Secretaría General, San Antonio 130. En “Escritos políticos”, Fundación Vicente Huidobro.

³⁶² Panfleto en “Escritos políticos”, Fundación Vicente Huidobro.

decisiva”³⁶³ hacía un llamado a los “trabajadores” proletarios y de clase media, urbanos y rurales, a no vender su voto y elegir en conciencia y libertad, optando por “las izquierdas” y no por “las derechas”, pues “tú sabes que la dominación de las derechas ha significado tu aplastamiento y lo seguirá significando”³⁶⁴. En 1938 se inclinó por Carlos Ibáñez del Campo como candidato del Frente Popular, pero fue Pedro Aguirre Cerda quien finalmente ganó la presidencia de la República en representación de dicho Frente. Lo interesante es que este gobierno logró un importante desarrollo de la industria nacional y promovió ampliamente la participación ciudadana y la justicia social.

8.a.- Acción y su sentido nacional

La creación de *Acción. Diario de purificación nacional*, del que se publicaron catorce ejemplares en 1925 obedeció a todos los afanes de representación antes descritos, pero se inscribió además en una de las facetas de su permanente participación en la fundación y creación de revistas de todo tipo y de todo el mundo, aspecto ampliamente estudiado por René de Costa. A partir de la publicación de *Finis Britannia* (1923) había comenzado en Huidobro una preocupación más explícita por lo “propio” nacional, lo que lo llevó a desear publicar en 1924 *Tierra Natal*, órgano que habría versado sobre asuntos de la vida chilena³⁶⁵, pero que nunca se concretó, según pude confirmar en la revisión de sus manuscritos. En su lugar fundó el periódico *Acción* que reza en su subtítulo: *Diario de Purificación Nacional*, publicado durante 1925 en forma intermitente, pero con una continuidad dada por el sentido de su proyecto: denunciar las actitudes corruptas y antipatrióticas de un sinnúmero de personeros públicos. El perfil del órgano era claramente nacionalista. En el primer número, del 5 de agosto de 1925, se declaraba: “Queremos que este diario se consagre fervorosamente al bien público, al engrandecimiento de la nación, a la salvación de la patria que otros despedazan”³⁶⁶. Dicho objetivo era reforzado en cada número de *Acción*: “Nuestro diario es lisa y llanamente

³⁶³ Artículo en *La Opinión*, martes 2 de marzo de 1937, s/p.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ El propósito de esta publicación aparece en el libro monográfico de René de Costa: *Huidobro. Los oficios de un poeta*. Op. cit.

³⁶⁶ *Acción*, 5 de agosto de 1925, p. 1.

un diario nacionalista y sólo persigue el desarrollo rápido del país y la grandeza de Chile” (18-8-25), pero no de cualquier país, sino de uno nuevo, pues el viejo había que “matarlo”. En varios números de *Acción* insistió en que había que sacudirse de lo viejo, criticando duramente a los políticos que sólo habían destruido al país.

El formato demostraba una gran preocupación y capacidad por la presentación formal, jerarquizando la información y guiando al lector según marcas gráficas muy finamente delineadas. Contenía numerosas sub-secciones y recuadros destacados: consejos (chistosos), espectáculos, “motivos del extranjero”, economía y política, etc. Cabe hacer notar que durante la dirección de Huidobro nunca se incluyó un solo poema ni sección literaria alguna, cosa que sí ocurrió cuando fue el poeta Ángel Cruchaga quien dirigió *Acción* (a partir del 18 de noviembre de 1925), evidenciándose una vez más la separación rotunda que hacía Huidobro entre su práctica política y su quehacer literario. En *Acción* del 17 de agosto de 1925 se incluyó por primera vez un aviso publicitario, lo que fue frecuente en los restantes números. Los contenidos eran artículos o “noticias” redactadas por el consejo o bien declaraciones de otras instituciones y organizaciones³⁶⁷. Una gran cantidad de slogans y llamados encabezaban o bien remataban varias páginas del diario, confundándose a veces con las “frases” de los avisos publicitarios. Estos avisos son autoreferentes (publicitan *Acción*) o referenciales. El tono de los avisos anteriormente mencionados era irónico, crítico y directo. Cuando los avisos eran acerca de *Acción* la estrategia era diferenciarse de la competencia: “¿Qué prefiere Ud.: cuarenta páginas para otros usos o cuatro para leer?”³⁶⁸. Los otros avisos tenían como objetivo fundamental conscientizar a los chilenos acerca de la realidad política y económica del país, en base a sentencias que recurrían a “frases hechas” en nuevos contextos discursivos: “Chile es un fundo de la Casa Gibbs” o “Chile da la impresión de un país de analfabetos a pies descalzo, gobernado por analfabetos a pie calzado”.

Por todo lo anterior resulta difícil pensar en esta actividad sólo como un gesto de promoción personal, como cree De Costa o de confusa colusión con militares – Marmaduque Grove y

³⁶⁷ Una de ellas fue una carta que le dirigieron varias organizaciones de trabajadores al Presidente de la República denunciando una brutal represión hacia ellos (Federación obrero-marítima, Unión ferroviarios, etc). En: *Acción*, 19 de agosto, 25.

³⁶⁸ *Acción*, 7 de agosto, 1925, p. 1.

Carlos Ibáñez del Campo – como piensa Teitelboim; pues lo interesante de *Acción* es que es un diario pequeño (de cuatro páginas tamaño “mercurio”) donde se denuncian sistemáticamente abusos de poderes fácticos y políticos, se incluyen algunos ensayos filosóficos y se hace permanentemente una labor de agitación política en torno a conscientizar sobre los verdaderos problemas del país y denunciar a los culpables materiales de estas situaciones. Muchas veces la denuncia de ciertos hechos, sobre todo vinculados a la economía, le valieron a Huidobro algunas amenazas y “golpizas”. En *Acción* del 10 de agosto de 1925 el Consejo Editorial escribía: “Hemos puesto el dedo en la llaga...apoyaremos y protegeremos a Vicente Huidobro”³⁶⁹. Una de esas denuncias fue la publicación del Informe Reservado del Tribunal de Conciencia, bajo el título “Gestores administrativos y políticos peligrosos”³⁷⁰. En él este tribunal, integrado por cinco militares, cinco marinos y cinco civiles, informaba acerca de actos de corrupción y desorden por parte de algunos gestores y representantes públicos. Junto con transcribir este documento (reservado) *Acción* llamaba a los acusados a hacer sus descargos y justificaciones, si así lo deseaban, lo que en parte sí ocurrió.

Pero no siempre el tono o el carácter de la noticia eran de tal “seriedad”, muchas veces se recurría a un tono irónico, con recursos vanguardistas y con gran interacción con el lector. Por ejemplo, en *Acción* del 5 de agosto de 1925 aparece la siguiente pseudo-noticia:

“Encuentran cadáver de bebé recién nacido en el sótano del Club de la Unión”
(*Acción* investigará)”

En *Acción* del 6 de agosto de 1925 se aclara:

“El cadáver que se encontraba en el subterráneo y que nosotros pudimos identificar, parecía asesinado desde hace algunos años y era simplemente el cadáver de la República”

En este ejercicio Huidobro demuestra su gran capacidad poética, un elaborado efectismo discursivo y comunicacional, pero sobre todo la conciencia de que es en ciertos lugares – Club de la Unión como emblema del nacionalismo burgués y urbano (Romero) – donde se deciden y elaboran las políticas nacionales y de intereses particulares.

³⁶⁹ *Acción*, 10 de agosto, 1925, p. 1.

³⁷⁰ *Acción*, 7 de agosto de 1925.

Uno de los contenidos de importancia era la vinculación de estos temas con ensayos más bien filosóficos (sobre el amor, por ejemplo) y con la descripción de la realidad que debía vivir en Chile el artista chileno. Un artículo del día 8 de agosto de 1925 decía: “El artista en Chile es una llaga que supura para él y su propia estrella...¡Chile es el país de Caupolicán, del Copihue, de la Chicha, del Pequén aromado, ¿para qué sirve tu belleza?”³⁷¹. O sea, los personajes o materialidades asociadas a la identidad nacional nada tendrían que ver en este sentido con el arte y este a su vez sería visto como algo innecesario para la nación. En este mismo sentido Huidobro establece, ya no en *Acción*, sino en artículos y entrevistas realizadas en los años treinta, una crucial relación entre el amor a la patria (patriotismo) y el amor por la poesía. Más todavía: Huidobro desplazará la idea de obra cerrada y autónoma hacia el terreno de la realidad más concreta, donde su opción será por el arte de las luchas sociales. A una pregunta acerca de la “obra que más le ha interesado en este último tiempo”, Huidobro responde: “La Revolución española, la obra que está escribiendo el pueblo español”³⁷². Confirmando así que pese a todo, el creacionista hizo suya la lucha nacionalista bajo el espíritu epocal del internacionalismo emancipador.

9.- Para cerrar

Según lo hemos venido estudiando, la relación de Vicente Huidobro con la identidad nacional se realizó desde varios ámbitos y en ella separó absolutamente su práctica poética de su quehacer político. En esta lógica tal vez se pueda afirmar que son sus novelas las que se encuentren a medio camino entre ambos espacios identitarios.

Su poética identitaria territorial se vinculó de diversas maneras con el creacionismo y con el cosmopolitismo, el que en caso alguno excluyó su preocupación por el lugar del ciudadano en un tiempo y espacio específico llamado “Chile” de los años veinte y treinta. Estuvo lejos de entender el cosmopolitismo como esencialmente opuesto a la pertenencia del “ciudadano” a una ciudad, un Estado histórico y geográfico (Rousseau) y tuvo entonces a lo menos dos preocupaciones permanentes: un humanismo que creía en la libertad y en la inteligencia humanas sin importar las fronteras y los intereses particulares, en este sentido Huidobro

³⁷¹ *Acción*, 8 de agosto, 1925, p. 2.

³⁷² “Siete preguntas a Vicente Huidobro”. En: *Frente Popular*, 16 de enero de 1937, p. 2.

asociaba “hombre” a “mundo”; y otra, que denominamos como un nacionalismo social, en el que se vinculaba “ciudadano” y “país”. Este último se manifestó en su quehacer político, expresado sobre todo en su candidatura parlamentaria y en la fundación del periódico *Acción*, Huidobro sostuvo un nacionalismo claramente de izquierda, con profundas raíces humanistas y libertarias, antibélico y prosocialista, despertado muy fuertemente por su experiencia como corresponsal en las guerras en Europa, especialmente la Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Hacia el interior de Chile este nacionalismo se expresó como una “cruzada” por la purificación moral en base a denuncias de corrupción, aprovechamiento y enajenación económica por parte de las antiguas oligarquías y de las nuevas plutocracias nacionales. La característica esencial de esta labor es que denunciaba los poderes fácticos con clara identificación de sus protagonistas y con pruebas concretas acerca de sus acciones corruptas y alentaba a la participación ciudadana bajo un ímpetu utópico. Los sentidos y alcances del periódico antes mencionado y de su candidatura representando a la juventud chilena, aspectos ampliamente estudiados en este capítulo, echan por tierra la imagen de un Huidobro “artificioso” y con fines puramente performativos. La forma discursiva da cuenta de un importante manejo del lenguaje propagandístico, publicitario y cubista, además de recurrir a formas del discurso grotesco y mórbido.

Como sus colegas coetáneos Huidobro habló desde un americanismo y un internacionalismo humanistas, pero a diferencia de aquellos, no acogió el problema de lo popular nacional ni de lo indígena como preocupaciones de su quehacer, excepción hecha de la filiación que realiza entre su estética creacionista de “Arte poética” y la concepción indígena aymara acerca de la palabra poética.

En poesía este nacionalismo se expresó como una permanente preocupación, aunque muy cambiante, por las coordenadas cronotópicas que circundan al hombre, por lo que pese al autonomismo perseguido por el creacionismo, no pudo renunciar Huidobro al “prurito identitario” de lo social e hizo de su quehacer un arte semiautónomo con impacto en lo real.

En la primera etapa de su poesía, todavía bajo la estética modernista y a veces con recursos también románticos, Huidobro dio continuidad al ideologema decimonónico del “patriotismo heroico” para muy pronto pasar a una preocupación por los espacios interiores de la nación, ahistóricos y que portaban de todas maneras un deseo de arraigo, muy en la lógica del mundonovismo epocal y de la poesía finisecular de los suburbios. En esa poesía temprana

Huidobro tematizó no sólo aldeas o rincones de los arrabales, sino también personajes y leyendas populares chilenas. Pero este fue el último momento en que Chile aparecía en su poesía. Lo que viene luego, de la mano de su etapa plenamente creacionista-cubista y bajo una conciencia trascendentalista, es la configuración de una cosmología estética a plenitud, que abandona cualquier marca local específica y apuesta por los territorios mentales, personales y espirituales del hombre. Esta “patria” cosmológica, hecha de tiempo y espacio cósmico y natural, sólo fue interrumpida por la experiencia destructiva de las ciudades en guerra, luego de la cual su poesía oscurece el tono, haciéndose a ratos escatológico, profundiza su inquietud metafísica y acoge algunos referentes reales, todos europeos. En los años treinta esta poesía convive con poemas coyunturales acerca de las naciones en guerra, publicados en diversos medios, pero ellos no pueden ser considerados como formando parte de este desarrollo poético que venimos describiendo. Fue la estética cubista la única capaz de dar cuenta de este nuevo momento de la vida y la comunicación humanas (simultaneidad, descomposición y degradación), y aquí ingresaron a la poesía huidobriana las imágenes de aeroplanos, locomotoras y teléfonos, de una manera bastante diversa a la futurista y de cuyos alcances ya hemos dado cuenta.

Es muy coherente en este sentido el paso de una búsqueda identitaria individual (en los términos de Emerson) a una de tipo social, pues la característica esencial del vanguardismo de Huidobro fue su necesidad de influir en el mundo real (Camurati). Lo interesante es que estas preocupaciones tocaron por vía indirecta su poesía y se llevaron a cabo en términos bastante prácticos y políticos en la arena pública. El sujeto aquí configurado no desaparece ni se diluye, como han indicado varios estudios, sino que se relaciona con la exterioridad de otra manera, vía sensorial y mental y bajo un temple de angustia y desesperanza, a ratos heterotópico, y siempre analógico y lárco (Teillier). Lo fundamental de este sujeto es que permanentemente se fija en una situación espacio temporal que funda una “cosmología estética” (Kupareo) y que no abandona en ningún momento la necesidad de habitar en un “país”.

CAPÍTULO III. IDENTIDAD COSMOLÓGICA, HISTÓRICA Y POPULAR. EN *CANTO GENERAL* Y SUS ANTECEDENTES. EN LA NERUDIANA ANTERIOR

Presentación

Entre nuestros poetas, fue sin duda Pablo Neruda (1904-1973) el que más lejos llegó en su afán identitario de representación. Mientras en su poesía, especialmente en *Canto General*, demostró su capacidad para “entrar” en las materias de la naturaleza chilena y en su historia, además de dialogar con los discursos nacionales epocales; en su vida real formó parte del poder Legislativo de Chile, e influyó brevemente los destinos legales de la patria, en una época nacionalista populista. Así, no sólo atendió la dimensión discursiva de la identidad, sino que tomó parte activa en la dimensión material e histórica de dicha identidad. En poesía, en los términos que venimos hablando y especialmente en su *Canto General*, se relacionó de dos maneras con el país, estableció un vínculo “subterráneo” y “telúrico” con una patria natural/ancestral y por otra, concibió una nación en términos congruentes y unitarios con su configuración política (Gellner). En este último caso manifestó su específica forma de nacionalismo y una particular forma de representar lo popular. En general a la primera la llama “patria”; la segunda va variando de nombre y fluctúa entre “patria”, “Chile” y “república”. La fractura que se verifica en Gabriela Mistral y Violeta Parra, referida a la pugna entre los dos sistemas ideológicos y vitales de nuestras naciones modernas: el campesino y el urbano; aquí se ha resuelto de otra manera, pues la configuración poética en Neruda no se plantea dicotómicamente entre ambas, más bien oscila entre el espacio natural (en su plenitud desbordada y material), la representación política de la nación (historia, cuestión social y redención de los pobres, discursos utópicos) y un privilegiar, en el caso de los espacios humanos, la configuración de la ciudad. El habitar de Neruda se mueve entre estos tres espacios, pero lo que le da continuidad a su proyecto es el vínculo con la naturaleza o aquello que Javier Ciordia ha llamado el terrenalismo: una relación con lo natural que no fue

interrumpida por ninguna “ideología o elemento cultural” y que se manifestó, según el crítico, en tres pulsiones: telúrica, erótica y vital. Es un poeta, piensa el crítico, ensimismado en las cosas, cuyo erotismo aflora en su corporalidad y cuya vitalidad entiende la muerte como renovación³⁷³. No desea la fusión panteísta con la naturaleza, lo que hay en él es una relación corporal y material del sujeto con aquella. No desea crear realidad ni imitarla a la manera realista, sino manifestar que está penetrando esa realidad desde el interior, como si formase parte de ella: “La gente de Huidobro creacionaba, surrealizaba, devoraba el último papel de París. Yo era infinitamente interior, irreductiblemente provinciano, territorial, semisilvestre”³⁷⁴. En este ámbito la configuración del sujeto, biográfico y textual, se realizó más plenamente cuando su tono se alejó de los discursos sociales e intimó con la naturaleza. Es en ese espacio en el que el sujeto se realizó más plenamente y es al que volvió una y otra vez durante todo el desarrollo de su obra. Esa relación si bien se identifica con un territorio específico (especialmente el sur de Chile), puede prescindir absolutamente de la clave referencial local y abrirse a lo “universal”. Es probable que esta configuración de un territorio que puede existir en cualquier lugar del planeta, haga de Neruda el poeta más “traducible” de los cuatro que aquí estamos estudiando. Lo mismo ocurre con la configuración de arquetipos en su obra (personajes, motivos, lugares), lo que le permite liberarse de las limitaciones temporales y espaciales y aunque sea Chile su referente, sus imágenes pueden ser actualizadas por cualquier lector en cualquier contexto.

Por otra parte, cuando Neruda se relaciona con la nación entendida políticamente, ocurren dos fenómenos: opera una visión maniquea entre poderosos y desposeídos, siendo puestos estos últimos en espacios degradados, grotescos, vinculados a las urbes industrializadas y a la actividad minera y marítima; o bien se vale del discurso emancipador de las izquierdas epocales. Desde esta preferencia “terrenalista” y de “conciencia social” Pablo Neruda entendió

³⁷³ Ciordia, Javier. “Neruda: Teoría y praxis poética”. *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. Ángel Flores, comp. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1987, pp. 13-25.

³⁷⁴ *Confieso que he vivido*. En: Neruda, Pablo. *Obras completas*, vol. V. Hernán Loyola, ed.: Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2002, p. 716. Sabemos de todas maneras que Huidobro no concebía la poesía en los términos aquí planteados.

que era inevitable su vínculo con el pueblo, un pueblo imaginado bajo el concepto épico del “nosotros, el pueblo” –con ciertas reminiscencias populistas-- y un pueblo más real entendido en términos socioeconómicos como aquellos sectores “que por su situación económica y social, contrastan con los grupos minoritarios que detentan el poder y la riqueza”³⁷⁵. De manera más desperfilada, entendió el concepto como lo hicieron Mistral y Parra, en el sentido de aquella cultura hecha por el pueblo mismo (Williams). Ese pueblo, con el que él se identificaba no se realizó en plenitud en su *Canto General* sino en “El pueblo” de *Plenos Poderes*, recién en 1962. Desde aquí entonces y ya revestido por lo social se ubicó con plenitud en el contexto del nacionalismo populista que va de los años veinte a los cuarenta, inaugurado por Arturo Alessandri y que se caracterizó básicamente por una gran eclosión social, la consolidación de una plutocracia conformada por ex-terratenientes y emergentes clases medias y una ampliación significativa de la participación política que incorporó además a amplios sectores populares. El clima es de modernización, antioligárquico y marcado por el “patriotismo” discursivo. La diferencia fundamental entre este periodo y el anterior, según Bernardo Subercaseaux, es el reemplazo de la “constelación de la raza” por la de la clase, imponiéndose esta como la más importante. Sin duda esta “idea-fuerza” marca parte importante del itinerario de Neruda, pero no es la única “constelación” que le preocupa a él, ni con mucho la más importante.

Por otra parte y ahora ubicada en el polo de la recepción, pienso que las representaciones discursivas presentes en algunos textos de Neruda, especialmente los de *Canto General*, han pasado a formar parte, sin ser un proceso homogéneo, de nuestras representaciones de la identidad territorial. Esta posibilidad de incorporación tiene que ver también con la capacidad poética que tiene Neruda de dialogar activamente con los discursos sociales de su época y hacerse cargo de configuraciones identitarias que operan fuertemente en su momento. Pero lo que aquí estamos soslayando es otra dimensión, igualmente importante que las anteriores: la circulación de la imagen pública de Neruda como formando parte de nuestra identidad nacional. Esto quiere decir que también la nación, como comunidad jurídica o *imaginada*, ha establecido con el vate relaciones diversas, convirtiéndolo en ícono y a veces hasta en víctima de esa identidad. Lo mismo se había hecho con Gabriela Mistral. De este “fogonazo popular”

³⁷⁵ Béjar Navarro, Raúl. *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*. México: Universidad Autónoma de México, 1983, p. 145.

entre Chile y ambos poetas, presentía Alone que nada bueno podría resultar para la poesía, pues constataba que no era el interés particular de la gente por la poesía lo que inspiraba dicha “popularidad”, sino un comportamiento atávico sólo movido por la fe, por el “eterno milagro vivo de la fe”³⁷⁶. Síntoma de esto es el hecho de que muchas calles y barrios lleven su nombre o que en Chile el paseo obligado de turistas y de chilenos de paseo sean las “casas de Neruda”, sin que necesariamente esos “paseantes” conozcan bien la obra del poeta. Sin embargo, esta última dimensión es inabordable en un estudio como el que aquí desarrollo.

Me interesará entonces identificar algunos rasgos identitarios territoriales que sirvan de antecedente a la configuración de los mismos en *Canto General*, considerada su obra fundamental en lo que se refiere a este estudio específicamente. Sobre todo porque Neruda pensó este proyecto como uno de excepcionalidad dentro de su obra, por lo que cabría pensar en el establecimiento de una poética sólo aplicable al libro y no fuera de él. En relación con esto haré dos entradas. Primero, estableceré algunos elementos esenciales que van configurando esta poética identitaria en su primer ciclo (1923-1948)³⁷⁷ para llegar a establecer ciertas matrices de sentido que luego se proyectan en *Canto General*. En un segundo momento me centraré en el análisis de la obra apuntando a la realización de esta poética y a la configuración de la identidad nacional ahí, bajo los siguientes ejes: el sujeto; la cosmología; el nacionalismo y la conciencia social; lo histórico, lo popular y el indigenismo.

³⁷⁶ Alone. “Entre Pablo Neruda y Gabriela Mistral”. *El Mercurio*, 12 de diciembre de 1954. En: *Estudios Públicos*. Edición especial. Santiago de Chile: Centro de estudios públicos, N° 94, otoño de 2004, p. 336. Recuérdese que tres meses antes ha tenido lugar la visita oficial de Mistral a Chile, de la cual hablamos bastante en el capítulo correspondiente.

³⁷⁷ Su primer libro publicado el año 1923 tiene como antecedentes fundamentales los *Cuadernos de Temuco* (1919-1920) publicados en 1996, que son tres cuadernos obsequiados por Neruda a su hermana Laura (transcritos, ordenados y repartidos por el poeta en forma de libro) y el libro *Helios* (1920-1921), de cuyos poemas algunos pasaron a *Crepusculario* y los otros fueron publicados en *El río invisible* (Matilde Urrutia). Ambos textos deben ser considerados como su etapa formativa.

1.- Primeros acercamientos a una poética identitaria

1. a.- Configuraciones espaciales y territoriales

En el contexto de una poética nerudiana que va cambiando³⁷⁸, hay cierta continuidad y algunos aspectos fundamentales que permanecen en su obra, como son el autobiografismo y el materialismo, inaugurado este último en *Residencia en la tierra I*, según lo estableció Alain Sicard³⁷⁹, el que luego se abrió a lo histórico a partir de su experiencia en la Guerra Civil Española.

El escenario declaradamente nacionalista no “afectó” a Neruda en los primeros años – lo hará en 1936--, pues se inscribió más bien en la tendencia vanguardista que inaugura en Chile una literatura de nuevo cuño, declaradamente antirrealista, con interés en la cuestión social, que vio el arte como revelación y la búsqueda estética como respuesta a los problemas existenciales, superando intencionalmente el romanticismo y el modernismo. De este nuevo horizonte estético que alcanzaba a todos, estaba muy consciente incluso Mistral, que ya en 1925 había señalado la importancia de los nuevos valores literarios chilenos (Pedro Prado, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, entre otros), indicando que ellos configuraban el inicio de algo que dejaría a atrás una larga historia de un “pueblo que no canta, que no tiene industrias artísticas”, por lo que “vive la orfandad más grande del espíritu que cabe”³⁸⁰. Esta generación

³⁷⁸ Estudiada en forma sistemática por Hernán Loyola, quien estableció cuatro ciclos diferenciados en su producción poética. Cf. Loyola, Hernán. “El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos”. *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda..* Santiago de Chile, año CXXIX, N° 157-160, enero-diciembre de 1971, pp. 236-254.

³⁷⁹ En dos estudios: Alain Sicard. *El pensamiento poético de Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1981; y “La objetivación del fenómeno temporal en la génesis de la noción de materia en *Residencia en la tierra*”. *Revista Iberoamericana*, N° 82-83, University of Pittsburg, Pennsylvania, USA, 1973.

³⁸⁰ “Nuestros poetas. Carta a Armando Donoso”. En: Mistral, Gabriela. *Recados contando a Chile*. Alfonso Escudero, comp. Santiago de Chile: Editorial Pacífico, 1957, p. 11.

también incluía la idea de la criticidad y de que todo era “revolucionable”³⁸¹, lo que los vincularía a muchos de ellos a la vida política del país (Huidobro, Neruda y el propio Teitelboim). La *Antología de la poesía chilena nueva* del año 1935, realizada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim incluyó una amplia gama de estas tendencias, con preferencia por los surrealistas por un lado y por lo que representaba Huidobro, por el otro; sin dejar fuera al entonces metafísico Neruda de “Sólo la muerte” ni al tremendista De Rokha.

En Neruda hay varias realizaciones de este “afán de representación”, que es común a todos los poetas aquí estudiados y que en él se da significativamente en relación con Chile y el “Sur” de su infancia, aunque también otros “lugares” estimulen en él este afán (“España en el corazón”, *Las uvas y el viento*, por ejemplo). La actualización de esa poética va variando según cuál sea la identidad territorial privilegiada. Hay una relación telúrica, penetrativa, sensorial, sensual y erótica con el entorno natural del país, con sus riquezas, sus paisajes, su geografía, con su flora y su fauna, con la naturaleza incontaminada. En este proceso el espacio urbano, industrializado, se va abriendo camino cada vez con más fuerza y logra una representación vinculada a su experiencia vital mucho más importante que la experiencia rural (casi inexistente). Hay además una relación con la patria de la infancia, asociada en el caso de Neruda muy fuertemente a la fertilidad de la naturaleza, y ella es nostálgica y rememorante. Hay también una relación enérgica y política con la patria política, desarrollada en el contexto de los nacionalismos epocales y donde la preocupación central va a ser la historia, la política y la cuestión social. Esta última relación se expresa con determinación en *Canto General* y no vuelve a aparecer en los mismos términos en su obra posterior. Sus dos últimos ciclos (*Estravagario*, *Las piedras de Chile*, *Memorial de Isla Negra*, *Las manos del día*, *Fin de Mundo*, etc) recogen fuertemente las tres configuraciones antes descritas, profundizando en ellas o agregando nuevas visiones, siempre dentro de una suerte de cosmología estética. De todas maneras es probable que estas obras tengan que ser estudiadas bajo otros parámetros y contextos, por lo menos en que lo concierne al específico perfil de nuestro estudio. Si a esto se suma que ya René de Costa indicó que la excesiva cantidad de obra posterior a *Estravagario*

³⁸¹ Volodia Teitelboim, comentando la *Antología de la Poesía chilena nueva* del año 35. En: “¿Cómo nació la Antología?”. Prólogo de *Antología de la poesía chilena nueva (1935)*. Teitelboim, Volodia y Anguita, Eduardo. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1992 (1ª edición de 1935), p. 14.

requeriría “otra aproximación crítica”³⁸² y que los estudios críticos en este terreno son todavía escasos y parciales, entonces me atrevo a proponer una mirada circunscrita al establecimiento de una poética identitaria nacional y en los términos arriba descritos, sólo para *Canto General* y donde confluyen importantes aspectos de su poética anterior, especialmente la desarrollada en sus “residencias”. Sin duda esto se proyectará en su obra posterior, adquiriendo nuevos énfasis y realizaciones: revisionista e irónico en *Estravagario*, lúdico en *Arte de pájaros*; intimista y autobiográfico en *Memorial de Isla Negra*, etc.³⁸³

Hay que decir por último que la autoconfiguración del sujeto, aspecto tan fundamental en la realización de las identidades personales y culturales, resulta crucial en la obra de Neruda, por cuanto él hizo coincidir generalmente el sujeto autobiográfico con el sujeto poético de sus poemas, lo que le permitió crear un sujeto situado, centrado y central en muchos de sus poemas.

1. b-. Matrices identitarias en su obra

A continuación reflexionaré brevemente sobre las matrices identitarias fundamentales que, en complemento con la poética descrita anteriormente, sirven de antecedente para la comprensión de *Canto General*. Estas matrices son:

1-. La matriz melodramática

2-. El materialismo “corporal” de Neruda y su “chilenidad”

3-. El nacionalismo internacionalista

³⁸² De Costa, René. *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1993, p. 150.

³⁸³ Ha indicado Hernán Loyola que el último ciclo de Neruda, inaugurado por *Las manos del día* (1968), se caracteriza por el abandono de lo autobiográfico para penetrar en la evaluación de su propia vida y de la muerte. En: “El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos”. *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda*. Op cit. pp. 236-254. Joaquín Marco agrega el fragmentarismo experimental y su subjetividad (ya no tan oscura) experiencial. En: Prólogo a *Obras completas*. “De *Arte de pájaros* a *El mar y las campanas (1966-1973)*”, vol. III. Hernán Loyola, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.

1.b.1.- La matriz melodramática más allá del discurso amoroso

Se sabe que la pulsión erótico-amorosa es un importante componente de la obra nerudiana y cómo con “Farewell” de *Crepusculario* alcanzó un importante éxito masivo. No se explicaba entonces De Rokha el gusto de la gente por “Farewell”, ese poema que según él denigraba la relación de género, al hacerla jerárquica, abusiva y de abandono. Pero el propio De Rokha, años más tarde, trataba de explicarse este gusto por el artificio antiético nerudiano: “El pueblo es corazón—decía—y el corazón no se entiende a sí mismo”³⁸⁴. Lo que quería decir De Rokha, al reflexionar sobre los mecanismos que operaban en el gran público al preferir, contra toda lógica artística, la poesía fácil y “lacrimógena” de Neruda, era que existen matrices culturales muy arraigadas en la gente y que lo esa gente busca es que alguien o algo se las active. Una de esas matrices culturales, muy arraigada en nuestro continente, es la melodramática, asociada en este caso al discurso amoroso, pero pudiendo manifestar su efectividad catártica y representativa en cualquier otro escenario.

Se me argumentará que el origen del melodrama es en estricto rigor europeo y que no nos estamos refiriendo al mismo fenómeno cuando hablamos de “lo” melodramático y “del” melodrama. Entonces, expliquemos los términos, pues para la relación que deseo establecer con *Canto General*, esto tiene mucha importancia. El melodrama, como género histórico adquirió su forma más clásica hacia 1800 (hasta 1830) y debido a su directa relación con la Revolución Francesa, este teatro de plaza —que es mucho más que teatro, pues pone el acento en la pantomima y la música-- participó activamente en la “transformación de la canallada, del populacho, en pueblo” y de un pueblo que empezó a manifestarse en escena: “con sus pasiones políticas y sus emociones”. Por ello, “el melodrama antes que ser un medio de propaganda es el espejo de una conciencia colectiva”³⁸⁵. Es el melodrama entonces un género a través del cual “el pueblo” comienza a manifestar su forma de participación “ciudadana”. Lo que está

³⁸⁴ Prólogo a *Arenga sobre el arte*. Chile: Multitud, 1949.

³⁸⁵ El fenómeno del melodrama en el contexto de las transformaciones de lo popular y lo masivo, de la genealogía del uso social que se ha hecho de él y de las matrices que ha heredado para la cultura contemporánea, ha sido estudiado de manera muy precisa y afortunada por Jesús Martín-Barbero. En: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

haciendo Neruda entonces con “Farewell” y *Veinte poemas...* es responder de alguna manera a la necesidad de ese público, que en Chile está irrumpiendo en un escenario de participación, distinto del anterior, aunque Neruda personalmente después eche pie atrás y se vuelva, durante algunos años, hacia otras búsquedas estéticas. Lo que nunca abandonará es esta conciencia acerca de su papel como “representante” de ciertas ideas o imágenes que la gente necesita para satisfacer su vida simbólica. Decía uno de los cultores más importantes del melodrama (Pixérécourt): “Escribo para aquellos que no saben leer”. Y en “Yo soy” de *Canto General* reflexiona Neruda: “Escribo para el pueblo, aunque no pueda / leer mi poesía con sus ojos rurales”. Ambos entonces, Neruda y el melodrama francés tenían en común el estar cumpliendo funciones de “reconocimiento social”, sin que esto los inhabilitara en sus desarrollos estéticos.

Pero ¿qué tenía el melodrama que lo volvía tan “representativo”? El melodrama³⁸⁶ mezclaba el tema social con el amoroso y el ético, primando siempre el primero. Respondía a un esquema en que se mezclaban dos operaciones: esquematización y polarización³⁸⁷. Su estructura era dramática pero con base en la narración. Era tremendamente efectista, buscaba provocar miedo, entusiasmo, lástima y risa, mezclando situaciones que eran sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Hoggart cree ver ahí, en los esquematismos “aquello que tiene por función permitir la relación de la experiencia con los arquetipos”³⁸⁸. Por otra parte, la polarización extrema entre buenos y malos era una forma de “decir” las tensiones y los conflictos sociales.

A nuestro continente llega por muchas vías, pero es la fundamental el folletín, el que entronca con diversas matrices del propio continente (romanticismo, literatura de cordel, Lira popular, tradiciones orales) y da lugar entonces a manifestaciones que si bien preservan el sentido del melodrama, especialmente en la estructura esquemática, polar y en su propósito efectista, no

³⁸⁶ Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. Traducción de Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

³⁸⁷ Los personajes en escena eran “el traidor”; “el justiciero”, héroe tradicional y salvador, ligado a la víctima por amor o parentesco; “la víctima”, mujer, heroína por el sufrimiento, había perdido la identidad y luego la recuperaba maravillosamente; y el “bobo”.

³⁸⁸ *Ibid.* p. 128.

imitan su formato de teatro de plaza. También el tema que va a tender a primar es el amoroso. Durante el siglo XIX se instala con rapidez en las identidades masivas de nuestro continente, pues entroncaba con facilidad con otras matrices culturales de larga data. Piénsese que la primera forma de bolero, nacida en Cuba, fue de intención antiesclavista, siendo prontamente prohibida. En su mutación cultural y en su traslado a México el bolero adquirió el carácter de “canción romántica” por excelencia, pero conservando claro está como matriz “lo” melodramático.

Sería entonces de mucho interés instalar a dialogar estos primeros textos de Neruda con la matriz melodramática latinoamericana. Bástenos señalar que lo que sostiene los *Veinte poemas*...es su profundo vínculo con una pulsión erótico-amorosa y que se expresa específicamente aquí como el discurso amoroso de occidente: inmaterialidad o fragmentariedad de los cuerpos de los amantes; esquematismo en la relación –lo que remite a arquetipos universales--; imposibilidad de concretar el acto amoroso; pasividad femenina; invención del objeto amado; efectismo para provocar sensaciones múltiples; importancia de la conversación amorosa (el amor se realiza en la pronunciación del yo-tú (Barthes)); polarización, no entre buenos y malos como en el melodrama francés, sino entre presencia y ausencia, entre deseo y abandono, entre dinamismo y pasividad, entre silencio y repetición; entre el aplazamiento o sólo el recuerdo del encuentro amoroso. Kristeva dice que el único discurso amoroso posible es el del después. Habría de todas maneras que precisar que en cada poema las realizaciones o logros estilísticos van mucho más allá del simple esquema antes señalado. Quiero decir que mientras en *Veinte poemas de amor*... el motivo responde a un sentido más bien tradicional del discurso amoroso, las formas a través de las cuales éste se va realizando, anticipan la renovación en la poesía. Sin embargo, el gran público se queda con lo primero, con la maravilla de la palabra poética-amorosa, porque es una palabra que podría haber escrito él mismo (Bachelard). No ha considerado el gran público el efecto logrado por medio de la imagen, que es, según Teitelboim, una imagen que “trasciende la exaltación bruta del instante para hacer de la peregrinación al cielo de los sentidos y de los goces una descripción clara en medio del vértigo”³⁸⁹. Concluye su amigo: “Neruda es un primitivo refinado”, más cercano al “concierto pililo” de Violeta o al “temperamento primitivo” de Mistral, que a cualquier otra sensibilidad.

³⁸⁹ Teitelboim, Volodia. “Neruda siempre” Op. cit. p. 293.

Pero Neruda no está contento, pues lo que busca no lo encuentra en los demás, sino en él mismo y en su íntima relación con las materias. Busca ahora responder a la interrogante sobre la materia y la temporalidad y entra entonces a su *Residencia en la tierra* (las tres), permaneciendo ahí por algún tiempo.

Lo que quedará como latencia para su obra posterior no es sólo el tema erótico-amoroso, dicho a plenitud luego en los *Versos del Capitán* y en los *Cien sonetos de amor*, es sobre todo el esquema melodramático que hemos venido describiendo y que se aplica en muchos sentidos a *Canto General*: representación de fuerzas contrarias personificadas por “personajes”; efectismo sentimental; lucha entre héroes y traidores; salvación de víctimas inocentes (de la mujer se pasa al “pueblo”); tendencia al esquematismo y a la polarización que enfrenta buenos contra malos en una lógica a veces maniquea. Este esquematismo remite a “aquello que tiene por función permitir la relación de la experiencia con los arquetipos”³⁹⁰ y esos arquetipos son: la escatología salvacionista, asociada al discurso utópico y a los héroes “positivos”; la redención de las víctimas y la relación trascendente entre el yo-tú, donde el yo logra por medio de la palabra poética, perpetuarse en lo otro (naturaleza) y perpetuar al otro.

Y aunque Neruda opte por abandonar por el momento el motivo del discurso amoroso, reafirmará la necesidad de su pulsión en la poesía en uno de sus más importantes manifiestos, “Por una poesía sin pureza” del año 1935: “Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo...: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, ‘corazón mío’, son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo”³⁹¹

1.b.2.- Materialismo y “chilenidad” en Residencia en la tierra I y II

Me interesa conectar el materialismo estudiado por Alain Sicard con algunas características señaladas por Gabriela Mistral a propósito de *Residencia en la tierra II*³⁹², quien observó

³⁹⁰ Citado por Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones...* Op. cit. p. 128.

³⁹¹ “Sobre una poesía sin pureza”. Prólogo a *Caballo Verde para la Poesía*. Madrid, Nº 1, octubre de 1935. En: *Obras completas. Nerudiana dispersa I (1915-1964)*, vol. IV. Hernán Loyola, ed.: Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2002, p. 382.

³⁹² Hace referencia a la edición de 1935, que incluyó *Residencia en la tierra I* de 1933.

ciertos rasgos que la hicieron pensar al Neruda de estos libros como un “místico de la materia” y como “el poeta más corporal”, rasgos que provenían de su “chilenidad”.

En su “Recado sobre Pablo Neruda”³⁹³, escrito el año 1936, Mistral pretende desentrañar las diversas razones por las cuales cree ver en Neruda al poeta inaugural de la poesía chilena y ciertas capacidades poéticas otorgadas por su “chilenidad” (concepto entendido en forma más amplia que el “carácter” nacional). “Inaugural” porque la elquina consideraba que la poesía chilena de los años treinta y cuarenta se relacionaba todavía de manera demasiado tímida y por momentos torpe con la gran naturaleza, con sus personas nacionales y con las ciudades, pues Mistral le exigía a la literatura convertirse en la patria espiritual y material de los hombres, lo que estaría logrando, según ella, Neruda. Tema más complejo es el de la “chilenidad”, el que ella relaciona con la calidad mestiza y moderna del poeta. Según Mistral, Neruda se filiaría no con una determinada “poesía chilena” ni con un *ethos* identitario específico, sino con el tono verdadero de la chilenidad. Lo específico entonces sería un temple enfático y una expresión cargada de sangre, de densidad, de “vocablo violento y duro”, “caliginoso” y “palúdico”, de “ráfaga marina asalmuerada”. También sus temas, que abandonaban, según Mistral, la calma para entrar en el tráfico violento y grotesco de las ciudades. Además, el enfrentamiento de la muerte en las formas de “la ruina, la agonía y la corrupción”, lo vinculaba con nuestro hispanismo. Pero todo resaltaba en él su penetración de las materias, naturales y culturales, lo que la hizo llamarlo un “místico de la materia”, pues la penetra, “no es un adulator de la materia, aunque tanto se restrega en ella, de pronto la puñetea y la abre en res como para odiarla mejor...”³⁹⁴. No será éste el Neruda de las materias de las “odas”, pero es

³⁹³ “Recado sobre Pablo Neruda”. En: *Repertorio Americano*, 23 de abril de 1936; y en: *El Mercurio*, 26 de abril de 1936. Tomado de *Recados contando a Chile*. Op. cit. pp. 165-166.

³⁹⁴ Bien pudiera servir la siguiente definición para señalar dos tipos de conocimiento, en uno de los cuales se inscribe claramente Neruda: "...los filósofos concuerdan (...) en distinguir dos maneras profundamente diferentes de conocer una cosa. La primera implica que uno gira en torno de la cosa; la segunda, que se entra en ella. La primera depende del punto de vista donde uno se coloque y de los símbolos con que nos expresamos; la segunda no se toma desde ningún punto de vista y no se apoya en ningún símbolo. Del primer conocimiento se dirá que se detiene en lo "relativo"; del segundo, siempre que sea posible, que alcanza lo absoluto." Bergson, Henri. *Introducción a la Metafísica*. Traducción de Héctor Alberti. Buenos Aires:

absolutamente el de la “*Residencia II*”. El mismo Neruda decía: “Mis criaturas nacen de un largo rechazo” y lo que más admiraba en Quevedo era esa metafísica inmensamente materialista³⁹⁵. Además, el mestizaje (nuestra violencia racial original) en el arte entrañaría una ventaja fundamental, pues enriquecería, otorgando facultades opuestas y rumbos contrastados. Este mestizaje tendría la ventaja de aceptar las contradicciones y las contaminaciones culturales, lo que en Neruda estaba dando sus mejores frutos.

¿Cómo logra esta tonalidad? Además de sus “operaciones poéticas inefables”, con un tono rebelde, denso y febril, con planos “subterráneos” más que “atmosféricos”. Mistral también pensaba que el logro radicaba en la originalidad de sus temas: las ciudades modernas en su degradación, la vida cotidiana como cosa usual, la muerte no palpada así antes, las materias tratadas por “sentidos inéditos”. En “Entrada a la madera” descubre Mistral el comienzo de un nuevo “capítulo emocional” de la literatura americana, pues se ha iniciado allí el “milagro puro” que “ha logrado en el canto a la Madera este curioso extrañamiento en la región inhumana y secreta”³⁹⁶. Volveremos sobre esto.

Ser chileno en poesía, implicaría entonces hacerse de un cuerpo, desatado y material, para decirse. En definitiva, dice Mistral, un poeta mestizo que recibió en Oriente el estímulo para desarrollar en él las profundas raíces indígenas, pero conservando una expresión castellanísima, sobre todo en su “obsesión morbosa de la muerte”, aunque todavía Neruda no se sepa mestizo ni haya “descubierto” el pasado americano, pues para entonces se estimaba como blanco puro. Ese mestizaje era el que lo alimentaba definitivamente: “La riqueza que forma el aluvión emotivo y lingüístico de Neruda, la confluencia de un sarcasmo un poco brutal con una gravedad casi religiosa, y muchas cosas más, se las miramos como la consecuencia evidente de su trama de sangre española e indígena”³⁹⁷. Piénsese que para la

Siglo Veinte, 1979, p. 11. El segundo es el que más se acerca al conocimiento poético de Neruda.

³⁹⁵ Cf. “Viaje al corazón de Quevedo”. Conferencia de 1943. En: Neruda, Pablo. *Viajes*. Santiago de Chile: Nascimento, 1955, pp.9-40.

³⁹⁶ “Recado sobre Pablo Neruda”. Op. cit. pp. 167-168.

³⁹⁷ Ibid. pp. 168-169.

fecha todavía Mistral no publica *Tala*, lo hará sólo dos años después y ahí incluirá sus cinco materias y sus “Dos himnos”, pero además indicará que la poesía misma es una “materia alucinada”. Más todavía, en la “nota” a los “Dos himnos” le señala a Neruda cuál es el “siguiente paso”: “balbuceo el tema por vocear su presencia a los mozos, es decir, a los que vienen mejor dotados que nosotros” e invita a hacer el “himno (americano) en tono mayor”. No quiero decir que Neruda obedezca literalmente a la “maestra”, aunque coincidentemente los primeros poemas de *Canto General* comenzaron a ser escritos en 1938. Lo que me interesa destacar es el camino que señala Mistral, sobre todo pensando ella que Neruda era efectivamente quien hacía “estallar en ‘Residencia’ unas tremendas levaduras chilenas que nos aseguran porvenir poético muy ancho y feraz”,³⁹⁸.

Lo último que agrega Mistral, y que ha sido un aspecto poco estudiado por la crítica sobre Neruda, es la influencia y la presencia de Oriente. De una parte, lo que el mismo Neruda observaría años más tarde en sus memorias: impacto por la pobreza y la miseria humanas. De otra parte, la determinante influencia de una experiencia de densidad y complejidad espiritual sobre la que ni el propio Neruda tomó asunto, sobre todo porque esa experiencia gatillará en él un encuentro distinto con lo propio (chileno y continental): espiritualidad, profundidad cultural, comprensión metafísica de la realidad, desprendimiento de lo material, arrebato controlado, etc.

Luego de cuarenta y un años de que Mistral realizara sus reflexiones sobre la “chilenidad” y la calidad de “místico de las materias” de Neruda, el académico francés Alain Sicard vino a explicarnos y detallarnos el proceso nerudiano en términos cognitivos y filosóficos, pero con muchas semejanzas con lo que había planteado la elquina. Criticando la mirada negativa que había tenido Amado Alonso³⁹⁹, al ver sólo degradación, muerte y destrucción temporal en las “residencias”, Sicard⁴⁰⁰ instaló la idea de un sujeto que adquiriría conciencia acerca del efecto

³⁹⁸ “Recado sobre Pablo Neruda”. Op. cit. p. 169.

³⁹⁹ Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

⁴⁰⁰ Alain Sicard *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1981. (1ª edición de 1977 en Poitiers).

que la temporalidad le imponía a las materias y a los seres, pero que no aspiraba a la totalidad, sino a constatar, excluyéndose él mismo, aquel fenómeno. Indicó que la búsqueda de lo absoluto se había iniciado desde *Crepusculario*, constatando una y otra vez la imposibilidad de una “doble participación de las cosas y los seres”. Lo que las “residencias” habían hecho entonces era constatar cómo la temporalidad se objetivaba una y otra vez por medio de su acumulación y destrucción en las materias. Más todavía, en la *Residencia...II* lo que habría sería una salida a la ciudad que degrada, hecha de materias residuales y de crudeza somática, pero sin cambiar el anterior esquema. Lo interesante es que coincide con Mistral al señalar que son los “Tres cantos materiales”⁴⁰¹ los que dan inicio al camino hacia el materialismo dialéctico. Pero entonces, ¿por qué el tono triunfalista de Mistral y la actitud fatalista del crítico francés frente al mismo fenómeno estético? Me parece que la respuesta está dada por la diferencia en la perspectiva que cada uno está teniendo para entender el fenómeno y que para lo que a nosotros nos ha venido preocupando tiene mucha relevancia. La poeta está en la perspectiva de un proyecto cultural nacional que incluya el arte y la literatura como un aspecto central de sus preocupaciones, aunque no en el sentido herderiano, pues indica con vehemencia que una gran literatura no mejora mecánicamente la lengua en uso de un país, aunque sube sustancialmente el nivel de aspiraciones de progreso de un pueblo. Recordemos también la inclinación hacia una suerte de lo que ella misma llamó la idea de un “popularismo” como proyecto nacional, del que Neruda se alejará bastante, pues él ve lo popular en su sentido más bien contrahegemónico y no cultural. Pero piensa Mistral que Neruda aporta a esta idea en el sentido de elevar las aspiraciones estéticas de los chilenos. Ella está constatando la aparición de esa nueva voz que puede decir y poetizar el siglo XX latinoamericano y nacional, desde un tono irreverente, corporal, “violento y crudo”, no por la representación mimética que logra, lo que la tiene sin cuidado, sino porque esta poesía nerudiana hace ver las “entrañas ígneas de la raza” mestiza, que en Chile es fermental y fuerte. De ahí el tono festivo, por el proyecto poético que ella hubiese querido ver realizado en Chile y por el proyecto nacional de tipo pedagógico y de largo alcance que se podría lograr. Alain Sicard en cambio está explicando, en una tesis doctoral, el proceso por medio del cual Neruda

⁴⁰¹ “Tres cantos materiales” incluye “Entrada a la madera”, “Apogeo del apio” y “Estatuto del vino”. Los tres fueron publicados en una *plaque* en Madrid en 1935, antes de integrar *Residencia en la tierra II*.

es el poeta moderno que es, disminuido ante el “exceso de realidad”, sin poder penetrar las materias y constatando su degradación. Y aunque el crítico abra el materialismo metafísico hacia la “intuición de una continuidad temporal a través de la naturaleza”, su postura sigue siendo pesimista, pues le tiene sin cuidado lo que implica este logro para el desarrollo de la literatura nacional, lo que sin duda apasiona y sí le concierne directamente a Mistral. Habría que destacar la intuición de la elquina en este artículo periodístico, pues ella es capaz de describir el fenómeno sin poseer la perspectiva diacrónica de la obra nerudiana.

— Matices en “Entrada a la madera”

Interesa aquí detallar cómo ocurre el proceso antes descrito y cómo se textualizan algunos de sus matices en el poema “Entrada a la madera”, de la sección “Tres cantos materiales” de *Residencia en la tierra II* (1933-1935). Rescato antes la percepción crítica de Mistral:

“...ha logrado en el canto a la Madera este curioso extrañamiento en la región inhumana y secreta.

El clima donde el poeta vive la mayor parte del tiempo con sus fantasmas habrá que llamarlo caliginoso y también palúdico. El poeta, eterno ángel abortado, busca la fiebre para suplirse su elemento original. Ha de haber también unos espíritus angélicos en la profundidad, como quien dice, unos ángeles de caverna o de fondo marino, porque los planos de la frecuentación de Neruda parecen ser más subterráneos que atmosféricos, a pesar de la pasión oceánica del poeta”⁴⁰².

La elquina está usando la palabra “extrañamiento” no en el sentido usual de “desterrar a país extranjero”, sino en su uso americano de “echar de menos a una persona” o “a uno de la patria”, en el sentido de “extrañar” a un amigo, de añorarlo. Lo que ha logrado entonces el poeta o el hablante (Mistral no hace la distinción) es realizar un acto de invocación y deseo respecto de algo – la madera-- que pertenece a otro orden real, a una región “inhumana” y “secreta”, y aquí inhumana en el sentido de lo no-humano y no de crueldad, aunque connote también este concepto⁴⁰³. La región secreta es la que se describe luego, una región hecha de estado febril del poeta y de seres suprahumanos que lo asisten (espíritus angélicos y ángeles), pero ubicados en la región del inframundo. Invierte con esto la idea de un poeta vinculado a lo cósmico celestial, por la de un poeta que camina en la zona telúrica de lo subterráneo:

⁴⁰² “Recado sobre Pablo Neruda”. Op. cit. pp. 167-168.

⁴⁰³ El poeta salvadoreño Roque Dalton decía: “La materia es cruel”.

“Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída, 5
a un racimo de tréboles amargos.

Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas, 10
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.

Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga, 15
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.

Es que soy yo ante tu color de mundo,
ante tus pálidas espadas muertas,
ante tus corazones reunidos, 20
ante su silenciosa multitud.

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas: 25
soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.

Veo moverse tus corrientes secas, 30
veo crecer manos interrumpidas,
oigo tus vegetales oceánicos
crujir de noche y furia sacudidos,
y siento morir hojas hacia adentro,
incorporando materiales verdes 35
a tu inmovilidad desamparada.

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa, 40
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota, 45
y a vuestra vida, a vuestra muerte asídme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido
y ardamos, y callemos y campanas⁴⁰⁴. 50

Varios estudiosos han develado múltiples sentidos en el poema. Destaco por el momento dos que sirven a mi propósito: “descenso órfico”, “recuperación de lo primigenio” y “autoconfiguración totalizante y central” (Hernán Loyola); vinculación permanente entre la madera y su “anhelo telúrico” en todas sus formas y posibilidades en su obra y más allá del poema (Jaime Concha)⁴⁰⁵. De este último rescato la idea en torno al origen en común que

⁴⁰⁴ *Obras completas*. “De *Crepusculario* a *Las uvas y el viento (1923-1954)*”, vol. I. Hernán Loyola, ed.: Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pp. 324-325.

⁴⁰⁵ Destaca el referido al tratamiento de las materias en los tres cantos materiales (Clarence Finlayson) o el estudio monográfico ya comentado de Amado Alonso. Todas estas miradas

tienen las palabras materia y madera en el latín, siendo el primero la traducción culta de hulé (griego) y la segunda, su traducción popular. Hasta aquí Jaime Concha. Se establece así una relación no sólo de aliteración entre “madera” y “materia”, sino de permanente sustitución y resemantización de los términos. La palabra madera aparece dos veces, considerando su presencia en el título. En cambio la palabra materia aparece cuatro veces, considerando dos en que lo hace a través de un término derivado: materiales. Por lo que la madera le interesará al hablante en su calidad de materia particularmente contradictoria e interdicta entre la vida y la muerte. Mientras en “Apogeo del apio” el tono es festivo y gozoso por su encuentro con la materia natural; en “Estatuto del vino” el temple decae pues se entra en una dimensión de la materia que se relaciona con los hombres y ahí se constata la degradación social que provoca. En cambio, en el poema que nos ocupa, la entrada es a una materia diversa de las dos que le suceden, y eso porque la “madera” pertenece sólo en cierto sentido al universo de las materias naturales, pues ella remite necesariamente al uso y elaboración por parte del trabajo humano para convertir el “bosque” (natural) en madera (cultural). Es una materia en la que han transitado ciertas emociones y experiencias, que no son sólo telúricas. Si bien ésta puede existir “naturalmente”, lo hace de una manera frágil y caliginosa, como “húmedas fibras arrancadas/ al vivo ser de substancia y silencio”. Lo que está vivo es el árbol, el gran bosque; las fibras comparten la vitalidad (húmedas) de aquel árbol, pero están marcadas por la muerte (arrancadas). Las imágenes que se suceden son de bosques arrasados, por la tala o los incendios, pero desde una mirada que describe el proceso en el mismo momento en que el fenómeno de putrefacción y regeneración está sucediendo, por lo que nada es definitivo, ni siquiera la muerte. No es efectivo que el proceso se realice a través de “un montón de versos de una gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas”, como indica Yurkievich⁴⁰⁶, aquí el proceso se realiza escenificando la experiencia del propio sujeto en medio de esta materialidad hecha de cosas vivas y muertas. Y ese sujeto es el que está en este estado febril (en el que Mistral veía la chilenidad), de “ángel abortado”, frente a esta materia desbordada: “Soy yo ante tu color de mundo”. En ese camino el poema se

son recogidas recientemente en el inteligente análisis que hace del poema Arturo Fontaine Talavera. “Entrada a la madera’: Un comentario”, *Estudios Públicos*. Op. cit. pp. 71-108.

⁴⁰⁶ *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima*. Barcelona: Editorial Ariel, 1984, p. 209. (1ª edición de 1971).

despliega desde una relación yo-tú, donde es el tú ahora el que le impone al yo las condiciones bajo las cuales éste deberá conocerlo y “decirlo”. En este desarrollo las enumeraciones y repeticiones son frecuentes, pero no están dispuestas esquemáticamente, evitándose así la “monotonía”.

En los primeros doce versos se configura la forma en que este “yo” tendrá que conocer aquello en lo que ha “caído”. Las posibilidades son limitadas: “con mi razón, apenas, con mis dedos”. En el verso uno el adverbio “apenas” funciona para “razón” y para “dedos”, por lo que desechará de partida la posibilidad de conocer a través del pensamiento y también del nominalismo. A la primera caída (de la que habrá muchas en *Canto General*) al interior de la materia y en el “imperio de los nomeolvides” (memoria obstinada), le sucederán innumerables caídas que situarán al yo en una zona de abandono e inconclusividad, marcada por la negatividad y la imposición de “no olvidar” (verso tres). Aquí se verifica claramente esta forma de a la muerte no como un fin, sino como un lento proceso de “ruina, agonía y corrupción”, tal y cual se da en la visión del hispanismo.

Del verso trece al veintinueve se escenifica la relación entre el yo-tú, inaugurada por el primer verso apostrofico: “Dulce materia, oh rosa de alas secas”, con el anuncio de una materia contradictoria (dulce-seca), pero admirada. El verso catorce establece el movimiento de hundimiento y ascenso que exige el conocimiento que tendrá lugar aquí, el mismo que se verifica luego en “La lámpara en la tierra” y en “Alturas de Macchu Picchu”. En estos versos a medida que el yo va diciéndose en medio de la materia, la nombra y la describe sin nunca des-realizarse él mismo ni desperfilar a la materia, lo que logra mediante la permanente afirmación: “Soy yo” –significativo resulta que la última sección de *Canto General* se denomine “Yo soy”. En la configuración del tono de este sujeto hay varias características que Mistral insistía en filiar con cierta chilenidad: violento, enfático, espiritual y material a la vez y de una gravedad casi religiosa.

Por un lado está el yo “con pies pesados” y fatigados, hambriento y febril, cayendo de bruces junto a un ángel, el yo que mira, que emprende un “viaje funerario”, que entra a madera. Del otro lado, rodeándolo, está la materia (escenificada a través del “tú”), haciéndose y pereciendo, animada de imágenes colectivas humanas (mundo, espadas, corazones reunidos, multitud) y de “materia misteriosa”. Esa materia se describe con dinamismo y palpabilidad plástica en los versos que van del treinta al cuarenta y dos. En ellos la materia se despliega como un cuerpo

en el que se ha mutilado la posibilidad de seguir existiendo y creciendo, pese a su condición viviente. Lo que el sujeto cognoscente “ve” es sólo destrucción y al enumerarla bajo diversas imágenes vuelve a ejecutar el acto de negación: “corrientes secas”, “crecer manos interrumpidas”, “morir hojas hacia adentro”. Lo que el “yo” ve en la séptima estrofa (hasta el verso 42) no son ya acciones devastadoras, sino fragmentos del cuerpo de la madera desde una mirada minimalista y microscópica, que va de lo más sustancioso a lo más desintegrado: poros, vetas, círculos de dulzura, peso y temperatura, flechas pegadas, seres dormidos, polvo y ceniza. A lo que se adhieren estas sustancias es a una totalidad frágil, en desintegración, pero no muerta: “tu alma caída”, “de dulce pulpa consumida”, “ceniza llena de apagadas almas”. Lo que anuncian estas imágenes, contradictorias sólo en apariencia, es que en medio de ese “abandono” lo que se impondrá será la muerte regenerativa.

En los versos que van del cuarenta y tres al cincuenta y final, el yo, en abierta actitud apostrófica bajo la forma de la *invocatio*, le solicita a la materia fusionarse con ella y “a vuestra vida, a vuestra muerte asidme” para poder juntos realizar el ritual de la regeneración, y en la región de la muerte hacer surgir la vida: fuego y erotismo (campanas), que transforman la materia (con el yo adherida a ella) en pura sonoridad vital. La resurrección se ha realizado gracias a la palabra poética, pero ella misma ha pasado a formar parte de un nuevo tipo de materialidad: sonora e incorpórea.

Así el yo se realiza en la medida que puede rescatar al tú (la madera) de la muerte definitiva, un tú que va muriéndose según transcurre el poema, pero que muestra signos evidentes de ser un ente mutilado que lucha por sobrevivir. La invocación de la resurrección en la región de la muerte replicará sus sentidos en secciones de *Canto General* como “La lámpara en la tierra” y “Alturas de Macchu Picchu”, marcando una poética nerudiana en que no sólo dice de otra manera la zona misteriosa y “extraña” de la materia, sino el propio sujeto en su íntima relación con ella y que aquí hemos tratado de pensar como un tono específicamente chileno y mestizo. Por eso el proceso de identidad entre lo interno y lo externo, entre lo individual y lo material, tiene en Neruda una manera tan específica de hacerse, pues al descubrir una nueva relación entre las cosas o al interior de ellas, también la configuración espacial —de la madera en este caso, pero ocurre con el mar, los bosques, la lluvia— cobra una única manera de realizarse: bajo un materialismo que no se puede explicar solamente en términos metafísicos y que todavía no es definitivamente histórico, sino que es un proceso intermedio o a medio hacerse,

muy propio de países “mestizos” y “oceánicos” como Chile. El poema ha logrado textualizar así una imagen arquetípica, al dar vida a esas grandes extensiones de bosque arrasadas por las llamas en el sur de Chile – incendio que en algunos casos duró varios años—pero cuya vitalidad dio origen nuevamente a la vida. Contradictoria relación del hombre con la naturaleza, pues él mismo en busca de la sobrevivencia fue diezmándola sin control alguno. Pese a la devastación y en lugar del apocalipsis lo que queda es la imagen del génesis y la actividad rememorante del sujeto poético. Neruda con esto dio origen a una poesía que se podía preciar de tal sin necesidad de grandes manifiestos o disputas estéticas: el hombre “es” frente a la naturaleza y sólo su particular palabra nombradora la puede “decir” en su esencia. Pero esto no se puede entender como un “naturalismo” irreflexivo, como lo ve el crítico argentino Yurkievich⁴⁰⁷, sino como una mezcla bastante elaborada de textualizar la íntima relación con las materias seminaturales. Lo interesante es que aprovechándose del psicoanálisis expresado en la corriente de la conciencia⁴⁰⁸, el hablante ha logrado en este poema realzar lo objetivo sin por esto abandonar el inconsciente ni la subjetividad. El ser un poeta “natural” o “antintelectual”, según el mismo Neruda lo expresara años más tarde, no implica una relación ingenua con las materias o desprovista de reflexión, sólo que la lógica que comienza a operar no responde ya a formas convencionales ni tradicionales del pensamiento y del conocimiento, sino a otras, que Mistral pensó bajo la idea de una sensibilidad chilena y que nosotros preferimos nombrar, siendo bastante más precavidos, como una poética identitaria nacional.

Esta particular manera de poetizar la materia se atribuía así Mistral a la condición de chileno mestizo latinoamericano de Neruda, pero podríamos decir que es gracias sobre todo a su condición de “chileno del Sur”, según él mismo lo indicara.

⁴⁰⁷ Este naturalismo, indica el autor, lleva a Neruda a adoptar una postura anti-intelectual, a negar toda teoría o reflexión estética. En: “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Op. cit. pp. 171-230.

⁴⁰⁸ Neruda es conocedor de Proust, Rilke y Kafka, entre otros.

1.b.3.- Nacionalismo en la práctica internacionalista: historia, políticas de izquierda y conciencia social

Esa particularidad chilena, mestiza y latinoamericana que Mistral veía en el Neruda “residenciario” no se completaba todavía de forma consciente, pues faltaba el desarrollo de su conciencia social. Esta surgió paradójicamente muy lejos de Chile, mientras se desempeña como cónsul en Madrid (1936), lugar donde asume la misma actitud de sus pares españoles en contra de los franquistas y a favor de la República, pero también responde a la posición que asumió el bloque de los partidos de izquierda de todo el mundo, los que llamaron a cerrar filas a favor de dicha causa. Paradójicamente, en esa actividad de tipo “internacionalista” encontró Neruda su nacionalismo, ligado a las ideologías de izquierda y caracterizado por una conciencia de clase con dimensión cívico nacional, tal y cual la describe Eric Hobsbawm en *Naciones y Nacionalismo desde 1870*. El cambio se manifestará decisivamente en “España en el corazón” y en la *Tercera residencia en la tierra*, volumen que incluirá como sección el texto anterior. Ahí, en la ciudad de Madrid, se desarrollará un rasgo “protonacional”: “la conciencia de pertenecer o de haber pertenecido a una entidad política duradera”⁴⁰⁹; a la que sobre-impondrá el rasgo ya netamente nacionalista: la defensa del “terruño” en dimensión cívico nacional.

Para entender con claridad la relación que hay en esta configuración específica del nacionalismo y la poética de Neruda, presentaré sintéticamente aquellos puntos desarrollados por el británico en el libro ya indicado y que me interesa destacar para explicar mejor el proceso identitario ocurrido en Neruda.

Las expresiones contrarias al fascismo y al nazismo –que eran sólo manifestaciones de los nacionalismos de derecha, racistas y anticomunistas–, abrigaron en Europa las causas del antifascismo y en otras regiones del planeta, se tradujeron en movimientos supranacionalistas o antiimperialistas. En América Latina proliferaron las fuerzas sociales y políticas por la liberación nacional. El antifascismo europeo, enarbolado por la izquierda, reactivó la conciencia de clase, enfatizando su dimensión cívico-nacional, captando un sentimiento nacional y patriótico ya no en los términos de la derecha, sino en el sentido de la

⁴⁰⁹ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traducción de Jordi Beltran. Barcelona: Crítica Grijalbo /Mondadori, 1991, p. 24.

transformación y reforma social, por lo que la contienda se dio también entre clases sociales. En los hechos defendieron efectivamente a sus países del nazismo y “mucho efecto surtió” la combinación de la bandera roja con la respectiva bandera nacional, pasando por alto el carácter internacionalista del socialismo. Estas relaciones entre la revolución social y el sentimiento patriótico fueron complejÍsimas y en la opinión de Hobsbawm no se han estudiado lo suficiente, aunque el estudioso perfila entre sus rasgos esenciales, uno que nos interesa particularmente: el nacionalismo internacionalista. Muchas veces el sentimiento nacionalista se libró en otros frentes que el nacional. En este sentido fue la lucha en Madrid, en la Guerra Civil Española (1936), todo un símbolo para jóvenes trabajadores e intelectuales de todo el mundo. “Fue una elección internacional que reforzó el sentimiento nacional”⁴¹⁰. Ser nacionalista de izquierda era para entonces ser internacionalista y socialista.

Con estos movimientos e ideologías haciéndose carne en guerras, congresos e intervenciones sociales se encontró Neruda cuando arribó como cónsul de Barcelona de 1934, aunque fue prontamente trasladado a Madrid. Pero Neruda encontró también en ese escenario internacional, además del “sentimiento nacional” fascista y antifascista, un movimiento poético e intelectual: la generación del 27, de perfil vanguardista y de recuperación de la cultura popular⁴¹¹. Con ellos compartió el clima intelectual de experimentación y compromiso social y publicó cuatro números de *Caballo verde para la poesía* – entre octubre de 1935 y enero de 1936--. Aunque Neruda insistía en que su conciencia social venía de los tiempos de la revista *Claridad* (1921), no es sino hasta ahora que ésta adquiere una fisonomía más definida y resuelta. Esta “revelación” de conciencia social nacional, que marcaría determinadamente su identidad personal y poética desde entonces, está mediada por la mirada artística, estética y poética de sus más cercanos, especialmente por el asesinato en Granada de Federico García Lorca, a quien había conocido en 1933. La Guerra Civil, que lo encontró en

⁴¹⁰ Ibid. p. 156.

⁴¹¹ El asesinato de Federico García Lorca en Granada fue sin duda un acto de barbarie y simbolizó la “ira” en medio de la cual se estaban resolviendo los problemas nacionales españoles, volviendo mártir a quien había sido el más importante renovador de la cultura popular. Este asesinato determinaba, más que ninguna otra razón, la resolución poética de Neruda de volverse hacia lo social.

Madrid como cónsul, había terminado con todo, pero había despertado en él algo que no había sido relevante en sus preocupaciones: la necesidad de aplacar la “ira” del mundo. En todos los prólogos a *Caballo Verde para la Poesía* el poeta se inclina por una poesía sin pureza, impactada por la degradación de las cosas en manos del tiempo y por la acción del hombre en ellas, siguiendo la línea que Mistral ya había destacado en su *Residencia...II*. Pero es sólo con el estallido de la Guerra en Madrid que la tarea se le hace evidente y que incorpora lo social en forma explícita. Es significativo que el poema erótico-urbano, “Las furias y las penas” de *Tercera Residencia en la Tierra*, sea prologado con una nota que busca justificar la presencia de este poema en un libro ya declaradamente perteneciente a la poética del “socialista emocional”, cuya poesía se piensa como algo utilitario y material⁴¹²:

“En 1934 fue escrito este poema. Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. Ay! Si con solo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto.

El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor.

Marzo de 1939”⁴¹³

El nuevo temple que le exigen los tiempos y la conciencia plena de que la poesía nada puede contra la crueldad y la “ira”, le hacen depositar aquí la sangre que sella el pacto, la que comenzará a correr trágica y sustanciosamente por los poemas de esta tercera residencia – como símil del mundo real –. Pese a todo se incluye este poema “erótico” en medio de la barbarie, pues la sangre es “indeleble”, pero también lo es el amor.

En lo biográfico, el afán por responder a esta conciencia nacional desde lo social y en su caso particular, desde lo artístico, lo llevó a formar y presidir en Chile, en 1937, la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura y apoyar la campaña del Frente Popular. Pero lo más significativo ocurrió en lo poético, con la *Tercera Residencia en la Tierra* y con el comienzo de la escritura de *Canto General*, en 1938.

⁴¹² Loyola, Hernán. “El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos”. Op. cit. pp. 236-254.

⁴¹³ Prólogo a sección II, poema “Las furias y las penas”. En: *Tercera Residencia en la Tierra* (1934-1945). Primera edición de 1947. En *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 357.

Según Neruda, la poética que sustenta este nuevo proyecto, responde a las necesidades de una suerte de “realismo socialista” que no implica reflejo fiel de la realidad, sino un arte que “contribuye a la formación y construcción del porvenir”⁴¹⁴ y por lo mismo, pensaba Neruda, un arte cargado “de realismo, romanticismo revolucionario y absoluta simplicidad”⁴¹⁵. Esto, inevitablemente, redundó en el deterioro de la calidad estética, lo que observó inmediatamente Alonso, pues el crítico estaba instalando su opinión en relación con la diacronía de la propia obra de Neruda. Pero si instalamos la crítica a esta nueva poesía, en la diacronía de la literatura chilena epocal, tenemos una poesía que apuesta a lo social en momentos de gran desarrollo de ello en la narrativa y de precaria presencia en la poesía. Los precursores del siglo XX en estos temas, especialmente Carlos Pezoa Véliz y Pablo De Rokha, nunca tuvieron una presencia tan gravitante como la que tendrá el poeta que ahora nos ocupa.

Pero ¿cómo se expresó esta conciencia nacional en su poesía de esa época? El acceso al ser social o histórico del hombre, tal y como lo está pensando Amado Alonso, no se dio con absoluta facilidad ni naturalidad en Neruda, ni alcanzó la calidad que alcanzó su poesía “material”. Sus logros fueron de otro tipo. Su aguda percepción del entorno material y la poeticidad “corporal” en que la había expresado, no funcionó de la misma manera estética en este nuevo aspecto. El tema según mi entender se le hizo dificultoso en el terreno poético, fue costoso encontrar las claves para “decir” el ser social y político de la época, pese a que él compartió a plenitud los deberes que este escenario le impuso. A esto se sumó una coyuntura que demandaba de él ciertas urgencias productivas, que no siempre redundaron en el desarrollo de una poesía suficientemente trabajada y decantada. Pienso que el primer poema que arriba a sentidos profundos y significativos en torno al sujeto social es el poema “El pueblo”, perteneciente a *Plenos Poderes* (1962).

Si bien la idea era convertirse en un cronista de la época, Neruda no dejó testimonio en esta “Residencia” de los acontecimientos históricos acaecidos en la Guerra Civil ni se representaron conceptualmente las ideologías nacionalistas, antifascistas y de izquierda que operaban como ideogramas gravitantes en ese momento. Sin violentar demasiado el formato

⁴¹⁴ “Reportaje a Neruda” por Enrique Bello, Revista *Pro Arte*, N° 160, Santiago 28-11-52. En: *Obras completas*, vol. V. Op. cit. p. 1084.

⁴¹⁵ Ibid. p. 1089.

de poesía en el que esta nueva experiencia debía “decirse”, Neruda optó por el tono hímico, encomiástico y denigratorio, desde la trinchera republicana. A nivel de los contenidos se privilegió la imagen del “pueblo idealizado” en la figura épica de “vosotros el pueblo”; la del héroe colectivo, pero arquetípico en la figura del “Ejército del pueblo” y la imagen de un sujeto social colectivo revestido de bondad, victimización, pasividad, precariedad y sordidez. Del otro lado, se configuró la imagen de un poeta mesiánico, redentor y profeta.

El quinto poema de *Tercera Residencia...*, “El abandonado”, textualiza la invención por parte del sujeto-hablante de un otro innominado al que se apela como “ti” y “tú”. En las primeras tres estrofas el “tú” configurado carece de todo atributo activo y vital. Bajo la forma interrogativa el hablante lo va despojando de toda actividad pues no sabe quién o cómo es ese otro: “No preguntó por ti ningún día...?”; “No nació para ti solo, para ti sola, para ti la campana...?” Esto confirma la actitud de dificultad que tiene el hablante para acceder a ese otro. En las próximas dos estrofas el hablante es el que detenta la acción, quien busca a ese otro y “sufre” por no saber quién es, un hablante que tiene “la sílaba guardada por tu boca” y que se interroga inútilmente por ese otro. La conciencia social de este sujeto entonces no sabe cómo encontrar a ese otro ni dónde él está, pero parece (sólo en apariencia) necesitarlo: “no sé quién eres pero tanto te debo/ que la tierra está llena de mi tesoro amargo”. Materias, deseos y libros le han otorgado a este sujeto el don de la revelación. Pero no ocurre lo mismo en el caso del otro, para quien no existe el sujeto social ni lo no revelado: “Eres, eres tal vez, el hombre o la mujer/ o la ternura que no descifró nada.../...tal vez/ al pisar no sabías que de la tierra ciega/ emana el día ardiente de pasos que te buscan”. El poema concluye con dos versos que sellan un pacto en el que el sujeto “deseante” y el “abandonado” deberán permanecer reunidos eternamente: “Pero nos hallaremos inermes, apretados/entre los dones mudos de la tierra final”. El efectismo de los versos finales, muy constante en estos poemas, anuncia el mesianismo que albergará en muchos de estos textos, vinculado a la imagen del poeta visionario y redentor.

En “Reunión bajo las nuevas banderas” el sujeto-poeta parece conocer mejor al otro, pero habla más de sí mismo. Un poeta hecho de raíces y de muerte y que se hermana con los hombres por la sangre:

“Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sostengo la misma copa roja

e igual asombro enfurecido:

un día

palpitante de sueños
humanos, un salvaje
cereal ha llegado
a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos del hombre”⁴¹⁶

Los versos demuestran mayor determinación en la forma en que el “yo” se relaciona con los hombres: a través del dolor y la sangre contenidas en la copa sacrificial. Llegan a él los sueños humanos, los que se convierten en alimento del sombrío poeta. Y hay más. Se reúne con esos otros en el caminar, pero guardando las distancias. Él retiene su condición de “lobo”, animal salvaje cuya característica esencial son sus agudos sentidos olfativos, auditivos y de visión, además de su condición ermitaña. La misma idea había desarrollado Neruda en “La copa de sangre”, texto escrito el año 1938 a propósito de la muerte de su padre y de su “mamadre”. Con ocasión de aquello Neruda rememora un momento de su infancia en que ha penetrado a una región en el sur de Chile, “como si aquella tierra boscosa y perpetuamente en lluvia tuviera un secreto mío que no conozco y que debo saber, y que busco, perdidamente, ciegamente...sin tocar mi verdadera arena”⁴¹⁷. En esa búsqueda el “niño rememorado” presencia el sacrificio de un cordero, luego de lo cual le es ofrecida “una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero...y...perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre”⁴¹⁸. En esa región se activa en él una estética del vitalismo sentimental y desbordante, de enajenación e irracionalidad que lo conecta con “una determinada vida, región y muerte” y de la cual no será posible salir. Además, ha realizado el pacto humano a través del cual se acepta

⁴¹⁶ “Reunión bajo las nuevas banderas”. *Tercera residencia en la tierra*. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. pp. 364-365.

⁴¹⁷ “La copa de sangre”, escrito en Temuco en 1938. En: *Pablo Neruda*. A. Aldunate Phillips, ed. Santiago de Chile: Nascimento, 1943. *Obras completas*, vol. IV. Op. cit. pp. 417-418.

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 418.

el sacrificio en la forma de la ofrenda de sangre, sin quedar demasiado claro cuál es la compensación que se recibirá a cambio. El acto que tiene lugar en el fondo del bosque parece responder a una relación atávica del hombre con la sangre, pero pareciera ser que se han perdido ya los sentidos religiosos, espirituales y cosmológicos de ese sacrificio. Así la sangre, en el Sur o en Madrid, será el símbolo del vínculo sacrificial con un territorio, una región o una temporalidad, cualquiera sea su procedencia y su sentido, o su sin-sentido.

El primer impacto que le produjo la guerra lo publicó Neruda cuando aún ésta no concluía, “España en el corazón” fue un escueto libro publicado en Chile en 1937 con el siguiente subtítulo: “Himno a las glorias del pueblo en la Guerra” y que se convertiría luego en la sección IV de *Tercera Residencia en la Tierra*. Me interesa aquí hacer un pequeño paréntesis para señalar un gesto nerudiano que se aleja del sentido que está en sus poemas o del proyecto humanista de inmigración española que concretó con el Winnipeg. Es un detalle, pero de carácter delicado tratándose de la guerra. Aquí el sentido de la heroicidad trágica, importante para la configuración del sentido nacionalista, ha cobrado ribetes bastante grotescos. El 7 de noviembre de 1938 el mismo libro salía a la luz en la imprenta española de Manuel Altolaguirre y en medio de la guerra, bajo el siguiente título y “lema”: “*España en el corazón (en plena Guerra Civil)*. Comisariado del Ejército del Este”. Con la siguiente nota: “Son soldados de la República quienes fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Reciba el poeta amigo esta noticia como una dedicatoria”. El gesto por parte de los soldados del este es elogioso y admirable, especialmente porque el trabajo fue realizado en los últimos días de la República y las condiciones tienen que haber sido en extremo peligrosas y precarias. Pero el problema aparece cuando es Neruda quien testimonia con orgullo, años más tarde, en sus memorias: el papel había sido hecho en un molino con restos de la guerra (“túnicas ensangrentadas”, “bandera del enemigo”) y muchos soldados de este ejército, en el momento que fueron desterrados prefirieron sacar del país los pocos libros impresos en lugar de sus propias pertenencias: “Supe que muchos habían preferido acarrear sacos con los ejemplares impresos antes que sus propios alimentos y ropas” – agregando – “La inmensa columna que caminaba rumbo al destierro fue bombardeada cientos de veces. Cayeron muchos soldados y se desparramaron los libros en la carretera”⁴¹⁹. En esta rememoración hay algo de

⁴¹⁹ *Confieso que he vivido*. En: *Obras Completas. Nerudiana Dispersa II*, vol. V. Op. cit. p. 533.

exageración indolente, pero lo que se evidencia con claridad es una tendencia de la elite comunista de la época – Neruda está escribiendo sus memorias cuando ya pertenece al Partido Comunista chileno – a hacer del sacrificio, del martirio y la muerte “en la lucha” una cualidad que los “combatientes” debían cumplir casi como un dogma. El slogan : “Patria o muerte”, replicado en América Latina desde los años sesenta continúa dicha actitud, que reproduce, a su manera, el discurso del patriotismo militar sin cambiar esencialmente la lógica de resolución de los conflictos. No digo con esto que dichas formas de lucha hayan sido ineficaces, pues en algunos casos lograron cometidos muy loables y grandes conquistas sociales, pero resulta extraño que sea un poeta el que adscriba sin cuestionamientos ni matizaciones a dichas posturas.

Volvamos a la poesía. En “España en el corazón” lo que hay entonces es el intento por rescatar la España de la guerra en pleno conflicto, denunciando la situación de un país agredido, diezmado y amenazado por el horror, aunque como dijimos anteriormente no se identifiquen plenamente los acontecimientos históricos. Se mezclan cantos (“Los gremios en el frente”) con saludos (“Oda solar al ejército del pueblo”) y arengas; además de ensayar discursos denigratorios que confirmaron que en estos casos es más saludable separar aguas entre poesía y política. La insistencia en palabras como “malditos” no le hicieron muy bien a su poesía, ni le hicieron mella a la guerra que se libraba claramente en otros terrenos, aunque fueron gestos simbólicos de importancia en algunos casos. El pueblo fue representado ya sea en la figura épica de “vosotros el pueblo” o como héroe colectivo y arquetípico a través del “Ejército del pueblo”. El sujeto social colectivo se revistió por ello de bondad, pero muchas veces se le victimizó privándolo de toda actividad o posibilidad de reacción. Por su parte, el poeta se presentó como el cronista que todo lo había visto y que ahora venía a testimoniarlo, y cuyo valor radicaba justamente en la realización de esa tarea, aunque no pudiera participar en calidad de combatiente en medio de la guerra. En “Paisaje después de la batalla” el hablante se autoimpone como deber lo siguiente: “guarde mi sangre este sabor de sombra/ para que no haya olvido”. La memoria, único medio para perpetuar el impacto de la guerra en la identidad personal y colectiva, queda aquí entregada al testimonio vital y corporal que dará el poeta. Más todavía en “Explico algunas cosas” el poeta se justifica por el giro que ha tomado su poética ante el horror de la sangre derramada.

Todos los poemas de “España en el corazón” se inscriben en la poética que hemos venido describiendo, sólo que aquí queda en mayor evidencia el “hecho de sangre” y las relaciones con los ideogramas nacionalistas epocales. Me interesa destacar en este momento sólo un sentido relevante: la figura de la madre patria y de la “ciudad española”. La relación del sujeto se establece con la patria a través de imágenes maternas y que privilegian la de la ciudad. La *invocatio* inicial atrae la imagen de España como la patria nutricia, en el sentido de lugar de origen:

“Madre natal, puño
de avena endurecida,
planeta
seco y sangriento de los héroes”⁴²⁰

Pero pronto esa “madre-patria” que simboliza un patriotismo que está más allá de todo, se endurece con la presencia de la guerra y de sus héroes. En el poema “Bombardeo” no se escenifica lo anunciado, sino que se levanta un himno de defensa y juramento redentor que lanza el discurso hacia el futuro y descarga la ira contra el agresor, maldiciéndolo. La defensa es de una “solemne patria”, “España”, “España dura”. La relación entre el sujeto y este espacio es de una distancia épica que enfría el temple y hace decaer las imágenes. Distinto es lo que ocurre a partir de “Madrid (1936)” en que el foco de atención se centra en la ciudad de Madrid, pues es en ella donde ocurren los trágicos acontecimientos. Ahí el sujeto establece una relación entrañable, familiar y fraterna con esta pequeña patria. En “Explico algunas cosas” el sujeto habita en un “Madrid” de antes y en otro de después de la guerra. El habitar del sujeto-poeta previo a la guerra había tenido lugar efectivamente en el centro de Madrid, más precisamente en la “casa de las flores” donde se reunía Neruda con sus amigos poetas. En ese lugar la vida abundaba, el barrio estaba animado de “campanas, con relojes, con árboles”. Los rasgos de esa ciudad se asociaban con los de la ciudad según la pensó José Luis Romero: dinámica, libre, cambiante, cosmopolita, moderna y mercantilista. El símbolo de esa actividad plena era sin duda el mercado, en medio de las aglomeraciones y los sonidos (indica Romero que el sentido que más se necesita en estas ciudades “bulliciosas” es el auditivo—recordemos

⁴²⁰ “España en el corazón”, “Invocatio”. *Tercera residencia en la tierra*. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 366.

el “lobo” que este poeta dice ser). El mercado replica y dinamiza lo que contiene: “delirante marfil fino de las patatas/ tomates repetidos hasta el mar”. En la segunda parte del poema, el movimiento antes plasmado en bullentes imágenes se detiene y petrifica, lo que ocurre a partir del verso “Y una mañana todo estaba ardiendo” a la que suceden el despliegue de la matriz de la destrucción bélica en diversas imágenes que han adelgazado sustancialmente su espesor metafórico.

En este himno a las glorias del pueblo en guerra no se relatan historias ni se explican razones, se enumeran interminablemente y fragmentariamente imágenes de guerra y destrucción. La estética privilegiada es grotesca, feíta y esperpéntica, con muchos recursos efectistas, que pecan de excesivo facilismo y llaneza. De los milicianos muertos dice:

“No han muerto! Están en medio
de la pólvora,
de pie, como mechas ardiendo.
Sus sombras puras se han unido
en la pradera de color de cobre
como una cortina de viento blindado,
como una barrera de color de furia,
como el mismo invisible pecho del cielo”

“Canto a las madres de los milicianos muertos”

Habría que destacar que esta poesía no sólo ha tenido dificultades formales para decir “poéticamente” la guerra, sino además, en su apuro por representarla y en la necesidad por despojar el texto de cualquier hermetismo, se ha violentado también la dimensión ética del poema. Pues no es posible mitigar el dolor de las madres de los jóvenes soldados muertos con epítetos tan descuidados y faltos de sentido, especialmente porque muchos de ellos reproducen la lógica armamentista de la guerra (pólvora, mechas, blindado), sin cuestionar los problemas de fondo o las causas de la guerra. Esto si lo pensamos en perspectiva literaria o si creemos que el lector ideal son las “madres españolas”. Pero lo interesante del poema radica en otro lugar, en la contribución, como si fuese un ideologema más, a las luchas sociales de la época y donde el valor de la guerra radica en su calidad de movimiento libertario.

Es así como la conciencia del internacionalismo nacionalista se expresa explícitamente y en tono de festejo en el poema “Llegada a Madrid de la Brigada Internacional”:

“Camaradas,
entonces
os he visto,
y mis ojos están ahora llenos de orgullo,
porque os vi a través de la mañana de niebla llegar
a la frente pura de Castilla
(...)
venir de vuestros rincones, de vuestras patrias per-
didas, de vuestros sueños
llenos de dulzura quemada y de fusiles
a defender la ciudad española en que la libertad
acorralada
pudo caer y morir mordida por las bestias”⁴²¹

No me referiré a la excesiva sencillez del lenguaje y de la construcción poética. Sólo destacaré el sentido que le asigna Neruda al hecho concreto e histórico. La actitud apostrófica realiza la acción de la recepción oficial para esta brigada de patriotas provenientes de lugares “perdidos”, movilizados todos por el sentimiento protonacional de defensa del terruño, cumplido desde apartados rincones, patrias y sueños. O sea, estimulados por su propio sentido de pertenencia territorial, por sus vínculos parentales y por el futuro o por lo que todavía no existe (sueños). Se realiza aquí el sentido de “defensa del terruño” motivado por aspiraciones políticas e ideológicas de clara conciencia de clase: “Porque habéis –sigue diciéndole a los milicianos – hecho renacer con vuestro sacrificio / la fe perdida, el alma ausente, la confianza en la tierra”. Y aquí aparece el humanismo socialista nerudiano tan destacado por Hernán Loyola, pero con una sutil cuota de idealismo y utopismo.

Hay que destacar aquí el contraste que se establece entre un colectivo que viene de todas partes del mundo y la realización del sueño en un pequeño espacio territorial: “la ciudad

⁴²¹ “Madrid (1937)”. En: “España en el corazón”. *Tercera residencia en la tierra*. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 388.

española”; confirmando con esto la real hegemonía que tiene la ciudad en relación con el campo como centro en el cual y desde el cual se construye la nación, la República. Además, en esa empresa participa activamente la figura épica del “pueblo”, el que se configura como un gran ejército de parias heroicos.

La ciudad vista con nuevo temple se escenifica en “Madrid (1937)”, ahí, por algunos momentos, se cree asistir a la resurrección de las imágenes poéticas, pero el impulso se difumina pronto. Es interesante en este poema la reactivación de ciertas formas desrealizadoras y subterráneas de las “residencias” anteriores, para decir una ciudad que se desea y sueña de otra manera que lo que sucede en la realidad:

“En esta hora recuerdo a todo y todos,
fibradamente, hundidamente en
las regiones que – sonido y pluma –
golpeando un poco, existen
más allá de la tierra, pero en la tierra. Hoy
comienza un nuevo invierno.

No hay en esa ciudad,
en dónde está lo que amo...”⁴²²

En lugar de la ausencia que representa la ciudad se ha optado por la rememoración, por el recuerdo que da vida a través del decir y de la escritura, con profundidad, con fibras y hundimiento – imágenes de “Entrada a la madera”. Se ha optado por esa región que existe “más allá de la tierra, pero en la tierra”, en la región de los sueños y la creación.

En otros poemas se continúa el ideologema del internacionalismo, pero ahora vinculado a cierto latinoamericanismo solidario de “Stalingrado”, textualizado en dos “cantos de amor” en un tono bastante solemne e hímnico. En el primer canto se constata la soledad en que se haya Stalingrado y la actitud se vuelve apostrófica pero infructuosa. Se destaca aquí el que el sujeto hablante se identifique ahora con una procedencia específica, abandonando la imagen del soldado que provenía de patrias “perdidas” y configurándose como parte integrante del continente latinoamericano, hecho de naciones y de etnias. Es interesante cómo el interés por

⁴²² Ibid.

parte del hablante se dirige ahora, simbólicamente, al espacio continental y lo privilegia bajo la forma del “lazo protonacional” de la etnicidad, entendido como anterior a cualquier otro vínculo y por lo mismo, más fuerte y permanente. El deseo combatiente por defender la ciudad es el mismo, pero aquí aparecen algunas restricciones y se evidencian las diferencias identitarias:

“Ciudad, Stalingrado, no podemos
llegar a tus murallas, estamos lejos.
Somos mexicanos, somos araucanos,
somos patagones, somos guaraníes,
somos uruguayos, somos chilenos.
Somos millones de hombres”⁴²³

El poema se cierra con la imagen de la derrota y la soledad, aunque en el siguiente canto se realice la solidaridad internacional y todos los países, menos los latinoamericanos ahora, acudan en su auxilio. El único excluido en esta gran cruzada es el propio poeta, quien se asume con otros deberes:

“...que he muerto amándote y que me has amado,
y si no he combatido en tu cintura
dejo en tu honor esta granada oscura,
este canto de amor a Stalingrado”

La ciudad adquiere la imagen de la mujer amada, a la que no se podrá defender, pero sí cantar, para salvarla. El poeta renuncia así a la acción concreta en el frente de batalla, para asumir el deber del juglar. Otras configuraciones en *Tercera Residencia en la Tierra*, son significativamente de motivo americanista: un canto a Bolívar y “Dura elegía”. En este último el poeta parece resumir lo que será el despliegue de héroes libertadores y liberadores de *Canto General*, pues en medio de la escenificación de la “patria profunda” que es América y de las invasiones de que ha sido víctimas, aparecen los “héroes vivos y muertos de nuestra gran bandera”. El tono liberacionista y nacionalista se ha extendido ahora a América Latina y en

⁴²³ “Canto a Stalingrado”. En: “España en el corazón”. *Tercera residencia en la tierra*. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 3

ella jura el hablante sus compromisos y lealtades. El tono es de un mesianismo que recoge de las resistencias indígenas su energía y orientación: “Juramos que la piedras que te ven detenerte/ van a escuchar los pasos del héroe que regresa”. Aquí no sólo el héroe cumple la función arquetípica de aglutinar a aquellos que se sienten por él representados, sino de recuperar una continuidad entre las luchas de resistencia y éstas de ahora, las de la guerra fría, que tanta importancia tendrán en el proyecto de *Canto General*.

De esta manera, y casi por contraste, se constata que el logro poético sólo se alcanza cuando el decir poético, aunque se enfrente a acontecimientos históricos y sociales, tiene que buscar en otros lugares los ideogramas y las formas a través de las cuales decirse, pues la poesía estará en desmedro si intenta instalarse en igualdad de condiciones junto a los discursos sociales de la época, más todavía si estos son tan contundentes y delicados como el “antifascismo”, “el nacionalismo internacionalista”, el “nacionalismo” franquista y la “guerra civil”. En medio de ese clima donde también las ideologías buscan sus caminos y por momentos se ennegrecen por la guerra, el hablante poético desea saber en qué consiste ese internacionalismo, sin poder precisar sus alcances definitivamente:

“Algo pasa en el mundo, como un soplo que antes
no sentíamos entre las olas de la pólvora”

(“Canto al Ejército Rojo a su llegada a las puertas de Prusia”)

Distinto será el proyecto identitario en *Canto General*, pero en él convergerán una a una las matrices y rasgos que hemos venido esbozando y precisando.

2.- Algunas configuraciones de la identidad nacional en *canto general*

2.a.- *Canto General* como proyecto identitario nacional

En *Canto General* la preeminencia de la configuración de la identidad personal, cede el paso a una identidad colectiva, de arraigo a un territorio local, nacional y continental. Soledad y multitud, como dice Neruda, son los deberes elementales que aquí el poeta parece cumplir. Se estudiará entonces *Canto General* como un proyecto cultural y político, sin descuidar su carácter de monumento. En este sentido se dará cuenta entonces de las configuraciones de la identidad nacional presentes en *Canto General*, comenzando por la forma en que ella se

realiza en el sujeto, para luego pensar la forma en que se realizan tres versiones de dicha identidad: la que responde a una idea estética cosmológica, donde se configura la patria grande y la patria chica, muy vinculada esta última a lo indígena; la de lo popular y la histórica, centrada en héroes arquetípicos.

Neruda pensó la escritura de *Canto General* (1950) como un proyecto único, distinto al resto de su obra, pues creía que su labor como senador de la república y la escritura de su *Canto*, respondían a una misma lógica ética y estética, inscrita en el contexto del nacionalismo populista epocal, desatado especialmente, como ya vimos, por su experiencia en la Guerra Civil Española. El resto de su obra podía permitirse un tono autobiográfico y emotivo, a ratos metafísico, de resignación frente a la degradación que el tiempo sometía a las materias (“con mi razón apenas, con mis dedos”), no así ésta, que pretendía reconstruir la memoria continental y nacional, para evaluar desde ahí los momentos actuales de la Guerra Fría, sobre todo en un Chile marcado por la traición de Gabriel González Videla⁴²⁴. Dice en uno de sus discursos parlamentarios de esos años: “Si quisiera injuriar al presidente de la República, lo haría *dentro de mi obra literaria*. Pero si me veo obligado a tratar su caso en el vasto poema titulado *Canto general de Chile*, que escribo actualmente, cantando la tierra y los episodios de nuestra patria, lo haré también con la honradez y la pureza que he puesto en mi actuación política”⁴²⁵. Lo que justifica la disposición y estructura de *Canto General* es especialmente la intención cosmológica, geológica e histórica del canto “cantando la tierra” chilena o continental, y sólo en un segundo momento, y por imposición de los hechos, el *Canto* se hará

⁴²⁴ En 1946 el radical Gabriel González Videla había asumido la presidencia con el apoyo de los comunistas y demócratas, alianza que sería cancelada unilateralmente por el presidente en 1947, para en 1948 dictar la Ley de Defensa de la Democracia que declaró fuera de ésta al Partido Comunista y eliminó de los registros electorales a sus militantes. El mismo Neruda había sido activo partícipe de su campaña presidencial y luego de la proscripción se transformó en ácido detractor. Fue desaforado entonces como senador de la república en 1948, cargo que había desempeñado desde 1945.

⁴²⁵ *Discursos parlamentarios de Pablo Neruda (1945-1948)*. En: Neruda, Pablo. *Obras completas*, vol. IV. Op. cit. pp. 681-731. El destacado es mío. Está también en: Leonidas Aguirre Silva, ed. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1997.

cargo de la amenaza contra la democracia y los intereses nacionales que representa el gobierno de González Videla. Si bien parte del proyecto está marcado por este acontecimiento, no es ni la única ni la más importante preocupación que tiene. Nótese que por exclusión el *Canto General* no queda dentro de lo que él piensa como "su" obra literaria", donde según el manifiesto de 1935 podría haber cabido de todo. Pero si *Canto General* no pertenece a este ámbito de su producción, entonces, ¿qué lugar de su quehacer ocupa? Un quehacer intermedio entre sus deberes partidarios y parlamentarios; entre su materialismo terrenalista ("cantando la tierra") y la intención historiográfica ("episodios"); entre la autoconfiguración personal y la de los otros (indígenas, pueblo). Un lugar que acumula la experiencia "residenciaria" puesta ahora al servicio de una moral política progresista, marcada por la "honradez y la pureza". Pureza moral y ética que se opone a la "poesía sin pureza"; intención historiográfica que no siempre se aviene con la geológica; deberes testimoniales que, como vimos con "España en el corazón", no siempre empatizan con la realización de la imagen poética y su espesor metafórico. Esta disociación es la que hace ver a Yurkievich la presencia de dos "generadores" escriturales irreconciliables al interior del *Canto*: el de la poética mítico-metafórica y el de la poética militante-testimonial. Lo interesante es pensar cómo estos dos generadores se retroalimentan y cómo es que el primero hace predominar sus características sobre el segundo.

Claramente el proyecto es pensado como algo distinto porque se le ha impuesto la exigencia de ser una especie de respuesta a la exigencia de representar a otros, pero también de precisar los hechos que han tenido lugar en Chile y de los cuales él será el cronista. Neruda ha querido con el *Canto* entregar su propia versión y visión de la geografía y de la historia chilena, algo que rara vez se hace en poesía, por lo menos en la moderna⁴²⁶, relacionando esta reinterpretación con su preocupación por el "pueblo" y con la configuración de una suerte de cosmología patria. Además, en términos biográficos es muy determinante que *Canto General* haya sido un proyecto que completó y concluyó en sus partes más significativas, durante su desempeño como Senador de la República (1945-1948), con todos los cruces discursivos que esto implica. Más significativo aún es constatar que fue durante 1949, año en que Neruda vive semiclandestino en Chile y con orden de arresto por parte del gobierno, cuando dispone la

⁴²⁶ En América las excepciones podrían ser buena parte de la obra de Ernesto Cardenal, parte de la de Ezra Pound o la de Álvaro Mutis.

estructura final del libro⁴²⁷. Esto marca fuertemente el tono de *Canto General* y le imprime su particular temple épico y político. Se debe entender también que el contexto está marcado en las primeras décadas del siglo XX por discursos nacionalistas que en Chile privilegian las discusiones sobre las configuraciones de raza y clase, y ya para los años cuarenta lo que gravita es la preocupación por la cuestión social o la conciencia social. En este escenario los nacionalismos de izquierda no tuvieron que ver con proyectos de liberación (según lo piensa Hobsbawm), sino con la nacionalización de las riquezas básicas y con la responsabilidad social de parte del Estado hacia los problemas de salud, educación, vivienda, trabajo y participación ciudadana.

En este contexto Neruda entenderá la nación en su dimensión cívica y jurídica: “Los conceptos de patria y nación no pueden ser desvinculados de los conceptos fundamentales en que se asienta la libre y democrática convivencia humana”⁴²⁸. Piensa así que la realización del proyecto nacional se cumple en la interacción entre la conciencia cívica de cada uno de sus integrantes y la hegemonía que se ejerce desde Estado. Lo entiende también como un lugar privilegiado para resolver y defender la identidad universal del hombre, desde una mirada que se filia con el humanismo socialista. Continúa así una concepción del nacionalismo relacionada con las “construcciones imaginarias promovidas por lógicas de parentesco y la religión, más que en el sentido del liberalismo o el fascismo”⁴²⁹, aunque su concepción se ligue, por contraposición e inevitablemente a estas últimas. Podríamos decir que su concepción es más política que cultural. La configuración del hablante es la de un representante de un pueblo, por lo que sus obligaciones y responsabilidades sobrepasan lo estrictamente personal y estético, y entran a la dimensión de aquél héroe que debe y puede redimir a sus compatriotas desde una postura ética. Aquí Neruda no ha dejado de ser el

⁴²⁷ El proceso de la composición de *Canto General* lo ha establecido con rigor Hernán Loyola en: “*Canto General: itinerario de una escritura*”. En: Loyola, Hernán. *Neruda Comentado*. Federico Schopf, comp. Argentina: Random House Mondadori, 2003. pp. 204-211.

⁴²⁸ “Discursos y documentos del poeta-senador (1945-1948)”. En: *Obras Completa*, vol. IV. Op. cit. p. 720.

⁴²⁹ Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23. (1ª edición 1983).

senador de la República, representado a las provincias de Tarapacá y Antofagasta. El afán de representación “nacional” es muy determinante aquí y al verse privado de él en la realidad, se decide a ejercerlo en su poesía. En este plano es un cronista, como lo piensa Enrico Santí, pero no pretende objetividad y conoce sus limitaciones: “Yo no vengo a resolver nada..”, dice en “Que despierte el leñador”.

2.b.- Estructura y funciones de *Canto General*

El Neruda del segundo ciclo se inscribe como continuador de la tradición literaria cuya matriz, muy propia del siglo XIX, colabora a la formación de una imagen colectiva de la nación⁴³⁰, pero ahora desde una posición distinta. Ya no desde las élites del poder sino desde el lugar de un pueblo que por momentos se vuelve contrahegemónico. Entonces el afán de independencia, originalidad y representación (Rama⁴³¹), pone el acento ahora en la representación nacional y popular. Por lo mismo, este ciclo, que va desde 1948 a 1957 según Hernán Loyola, o sea, desde *Canto General* a *Tercer libro de las odas* (1957), está marcado por una visión de mundo optimista, por momentos voluntarista y la concepción de una poesía puesta al servicio del “humanismo racionalista”, introduciendo en ella un “ímpetu edificante, una incitación al optimismo y al combate”⁴³².

El proyecto inicial de *Canto General* fue el “Canto General de Chile”, comenzado significativamente según Hernán Loyola el año 1938 y que luego, en la versión de 1950, pasaría a convertirse sólo en una de sus quince secciones, la séptima. Como lo ha develado con certeza la crítica, es la revelación continental ocurrida durante la estadía de Neruda en

⁴³⁰ Godoy, Hernán. *El carácter chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977; Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. (1ª ed. de 1981).

⁴³¹ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1987 (1ª edición de 1982), p. 12.

⁴³² A esta visión se subordinarían otros motivos, como el “erótico-pasional” de *Los versos del Capitán* o el de la relación con los objetos en los libros de las odas. En: Loyola, Hernán. “El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos”. *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda*. Op. cit. pp. 236.254.

México y fundamentalmente su contemplación de las monumentales ruinas de Machu Picchu en 1943, la explicación de que el poeta decidiese ampliar su canto de la patria chica a un canto de la patria grande. Pero lo que me interesa indicar aquí es que el “Canto General de Chile” no quedó reducido a una parte del *Canto General*, sino que es, a excepción de lo que ocurre con “Alturas de Macchu Picchu”⁴³³, la matriz que configura al hablante de todo *Canto General* y el eje de referencia desde el cual se realiza la crónica cosmogónica e histórica de América. Es en el *Canto* donde por primera vez se manifiesta con precisión la “vocación patriótica”⁴³⁴ de Neruda y por eso reflexiona años más tarde:

“Mi primera idea de Canto General fue un canto chileno, un poema dedicado a Chile. Quise extenderme en la geografía, en la humanidad de mi país, definir sus nombres y sus productos, la naturaleza viviente. Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios”⁴³⁵.

Así cada una de las catorce secciones del libro (excluyo “Alturas de Macchu Picchu”) se configura como un Canto General de Chile con intensos vasos comunicantes hacia América⁴³⁶. Es desde esa patria chica, que no siempre coincide con la realidad de Chile como territorio jurídico – pues a veces es el Sur o simplemente la patria – que se revisa el origen, la historia, la geografía y las relaciones económico-políticas de nuestro continente. La patria se configura

⁴³³ Neruda menciona siempre el nombre de las ruinas incas con errata, en lugar de decir “Machu Picchu”, las nombra “Macchu Picchu”. Las ediciones posteriores, e incluso las obras completas, han conservado la errata.

⁴³⁴ Término usado por María Magdalena Solá para destacar la intención americana y antiimperialista del libro, al interpretar la historia de América desde el materialismo histórico. En: *Poesía y política en Pablo Neruda (Análisis del Canto General)*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 4.

⁴³⁵ En: Silva Castro, Raúl. *Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1964, p. 96.

⁴³⁶ En la identidad latinoamericana pondrá énfasis el estudio psicosocial de Jorge Gissi. *Psicología e identidad latinoamericana. Sociopsicoanálisis de cinco premios Nobel de literatura*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2002.

a partir de génesis geológicos sucesivos y luchas humanas permanentes. El estilo fragmentario se lo atribuye Neruda a la geografía chilena: “Tenía que ser un poema extraordinariamente local, parcial. Debía tener una coordinación entrecortada como nuestra geografía. La tierra debía estar permanentemente presente”⁴³⁷. La patria chica se piensa siempre como una excepción a lo que ocurre en el resto del continente, dotando a Chile de virtudes a veces providenciales y siempre excepcionales:

“En tu remota tierra ha caído toda esta luz difícil
este destino de los hombres
que te hace defender una flor misteriosa
sola, en la inmensidad de la América dormida”⁴³⁸

En el *Canto* es significativa la gran presencia de formas discursivas más narrativas, descriptivas y dialógicas. El hablante cultiva todas las actitudes (épica, lírica, apostrofada) y se reviste de distintas máscaras textuales: cronista, profeta, testigo, educador, denunciante. En

⁴³⁷ Reflexiona Neruda en torno a la composición de la sección “Alturas de Macchu Picchu”, pero lo ahí señalado se aplica para la organización de todo el libro y la producción de textos que tuvo lugar a partir de 1943. Sobre la producción discontinua y extensa del *Canto* existen dos estudios fundamentales: Loyola, Hernán. “*Canto General: itinerario de una escritura*”. *Neruda Comentado*. Federico Schopf, comp. Argentina: Random House Mondadori, 2003, pp. 204-211; y Solá, María Magdalena. “Génesis y elaboración del *Canto General*” / “Orden y composición del *Canto General*”, ambos son capítulos de la segunda parte de *Poesía y política en Pablo Neruda (Análisis del “Canto General”)*.

⁴³⁸ “Himno y regreso”. En: “Canto general de Chile”, sección VII. En: *Obras completas*, vol. IV. Op. cit. pp. 638-639. En adelante, todos los poemas citados de *Canto General* serán tomados de esta edición, indicándose la sección a la cual pertenece y las páginas correspondientes.

definitiva, *Canto General* se presenta como un proyecto totalizador y enciclopedista⁴³⁹. El mismo Neruda pensaba que la mezcla entre un “estilo deliberadamente prosaico, que contrastara con las esplendorosas visiones” permitía que *Canto General* fuese una crónica. Según su parecer el propósito se habría logrado al configurarse como un “vasto paisaje”⁴⁴⁰. Las condiciones en que fue producido gran parte de *Canto General* también marcan el tono de su composición. Gran parte de él fue escrito luego de su expulsión del Senado y luego del país. Así, el viaje clandestino a través de la patria le hará volcarse hacia otro tipo de representación, la escritural. No dejé de escribir, cuenta Neruda, “sino para cambiar de refugio”. En ese viaje interior Neruda se hace acompañar sobre todo de las gentes que lo protegen. Clausura así su confianza en la nación oficial y crea un contradiscurso a favor de una historia distinta, emitida desde los vencidos. En esa persecución Neruda se hermana también con otros perseguidos de otras épocas y muy diversas procedencias.

Me interesa destacar aquí que el propio Neruda declara que este proyecto se instala en una genealogía literaria que lo vincula directamente con los cronistas coloniales o con el criollismo del siglo XX, y no con sus pares decimonónicos. Si bien el *Canto* se comenzó a escribir en 1938, no es sino hasta los acontecimientos que tuvieron lugar durante su ejercicio parlamentario que Neruda realiza la *dispositio* de *Canto General*, comenzando con el génesis nacional y continental para continuar con los procesos de conquista y liberación. Este primer momento está marcado por el deseo de establecer desde la fauna y la botánica la especificidad del territorio, en un tono descriptivo, pero cargado de admiración, estremecimiento interior, nostalgia y penetración materialista. Significativamente, en sus escritos prosísticos sobre *Canto General*, Neruda manifestó el deseo de continuar la tarea de dos cronistas coloniales. Con esto Neruda parece querer crear una nación distinta también en la tradición de la literatura, emulando a Ercilla como primer inventor de Chile, pues para él *La Araucana* no era un libro, sino un camino. Pero en Neruda está muy apaciguada la intención didáctica y

⁴³⁹ Enrico Mario Santí observa en este enciclopedismo un fundamental propósito: la educación del lector continental. Y en esta línea filia a Neruda con los precursores: Andrés Bello, Rubén Darío y Santos Chocano. Introducción a *Canto General*. Enrico Mario Santí, ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, pp. 11-99.

⁴⁴⁰ Neruda, Pablo: “Algo sobre mi poesía y mi vida”. *Revista Aurora*, N° 1, julio de 1954.

narrativa de español, y en su lugar se acentúa el tono edificante y apostrófico. Además, mientras en el español casi se invisibiliza el hablante, en Neruda éste adquiere relieves autobiográficos y mesiánicos. El propio Alonso de Ovalle a su tiempo había manifestado su admiración por *La Araucana*, por su capacidad para describir al habitante aborigen chileno, aunque estableció también las limitaciones de que esto se hiciese en poesía y no en un texto cronístico. Neruda parece querer continuar también el proyecto del padre jesuita Alonso de Ovalle, de quien admiraba su “extendido y casi extravagante patriotismo”⁴⁴¹. Y aunque Neruda no se explayó demasiado para explicarnos en qué consistía esa admiración, al comparar su proyecto con la *Histórica relación del reyno de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús* (1646) se verifican varias coincidencias entre el proyecto del padre y el suyo⁴⁴². Aquí de Ovalle establece el origen y configuración geológica de Chile, destacando su clima, cielo y suelo como únicos en el mundo. Luego se detiene con una prosa muy ágil en la flora y la fauna chilenas. Los capítulos más significativos son aquellos en que el padre alaba la raza indígena, de Copiapó al sur, como la única capaz de hacerle frente a la expansión inca y al dominio español. En *Canto General*, en cambio, cuando lo privilegiado es la representación histórica se opta por ciertas figuras: aparecen “Los libertadores”, que son en un primer momento los defensores de indios en tiempos de la conquista y luego los araucanos en permanente rebelión. Luego aparecen los “padres de la patria”, para pasar, sin mediar figuras intermedias, a los líderes sociales de comienzos del siglo XX. El trabajo poético con la geología, la flora y la fauna del país concentra su desarrollo en la sección “Canto General de Chile” o en secciones afines (“La lámpara en la tierra”, “El gran océano”) por lo que se puede aseverar que es la naturaleza de Chile la que se tematiza más detalladamente y con más matices en su textualización. Hay también intención de representar la naturaleza humana y geográfica en la línea del criollismo epocal. Neruda declaraba admirar a Mariano Latorre, pues según él, nos había entregado ese “gran intento de

⁴⁴¹ “El cielo y las estrellas de Chile por el padre Alonso de Ovalle”. *Araucanía*, N° 1, México, 15-1-1941. En: *Obras Completas*, vol. IV. Op. cit. p. 470.

⁴⁴² El texto está pensando la realidad jurídica de Chile como lo que en la primera mitad del siglo XVII era la viceprovincia de Chile y que tenía como límite en el norte las provincias de Atacama y Potosí, incluyendo Cuyo, actual provincia Argentina.

volvernos a la antigua fragancia de nuestra tierra” en un país “en que persisten todos los rasgos del colonialismo”⁴⁴³.

2.c.- Configuraciones de identidad nacional

La configuración identitaria nacional se establece en a lo menos dos niveles: uno es el cosmológico, donde el yo se sitúa en un origen natural que desea contener, relatar y cohesionarse con otros en el génesis, asomándose a la historia en forma larvaria. El otro es el histórico, donde la patria es pensada como entidad jurídica y administrativa, asociada a la injusticia, a las represiones y al despojo. Mientras la fuerza autobiográfica y la configuración del “yo” se vinculan más al primer nivel, la configuración identitaria de los *otros* se proyecta con plenitud en la segunda. Estos *otros* serán de dos tipos: unos *otros* de los cuales el poeta se diferencia (traidores, conquistadores, “poetas celestes”) y *otros* con los cuales se identifica (libertadores, trabajadores, indígenas, poetas). Una distinción semejante ocurre en los valores asignados a distintos lugares geográficos de Chile: mientras en el espacio del Sur, Neruda cree ver el germen de su poesía y de su chilenidad “lluviosa”; en las áridas tierras del norte, Neruda encuentra su vínculo con las luchas sociales de los hombres y su compromiso social más pleno. Cabe mencionar que aquí la ciudad –por oposición al campo y no a los espacios naturales – sigue siendo el lugar de la habitación humana privilegiado, ya sea que se vincule al trabajo asociado a la explotación, la degradación y las injusticias sociales (como en “*Residencia... II*”); ya sea que se asocie al espacio de la lucha y la reivindicación social (como en *Tercera Residencia...*).

2.c.1.- Sujeto e identidad nacional

Hemos venido insistiendo en que la configuración de la identidad personal se da siempre en interacción con distintas identidades culturales⁴⁴⁴. De ahí que no sea siempre posible

⁴⁴³ “Pedro Prado, Mariano Latorre y mi propia sombra”. Sección “El nuevo lenguaje autobiográfico (1962)”, “Las vidas del poeta”. En: *Obras completas*, vol. IV. Op. cit. pp. 1082-1101.

⁴⁴⁴ Hall, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Río de Janeiro, DP&A Editora, 1997. (Título en inglés: “The question of cultural identity”). En: S. Hall, D. Held y T. McGrew. *Modernity and its failures*. Cambridge: Polity Press and Open University, 1992.

establecer con absoluta claridad el límite entre la autorepresentación del sujeto individual y las representaciones culturales a que Neruda echa mano para autoconfigurarse. De todas maneras no es posible identificar al Neruda real con el Neruda escritural, aunque el exceso de autobiografismo en su obra poética tienda a confundir a ambos permanentemente. Es probable que el punto de convergencia de ambos sea el sistema de pensamiento del propio poeta, aunque éste se realiza distinto ya sea que el sujeto esté actuando en su calidad de senador de la República (lugar donde tampoco deja de detentar su figura de “poeta”), ya sea que esté configurándose al interior de un poema. Por eso en *Canto General* confluyen armónicamente la configuración de un sujeto autobiográfico en íntima relación con su medio geográfico e histórico. Tan imprescindible como la hazaña épica y cosmogónica, es la proeza autobiográfica de secciones como “Yo soy” y “El fugitivo”.

El Neruda biográfico pensaba que su autoconfiguración personal encontraba sus elementos más significativos en la infancia semisilvestre y telúrica del sur de Chile, pero también había una dimensión social: sus padres y la presencia de muchos ferroviarios en su infancia, su temprano contacto con la FECH, su estadía bohemia en el Santiago de los años veinte (urbano), su experiencia en Oriente y el impacto que le produjo la Guerra Civil Española. De hecho, en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura más que hablar de su poesía, reflexionó sobre relaciones entre esta naturaleza selvática de Chile, la importancia de la solidaridad humana y cómo su obra no pudo sustraerse a todo aquello. En términos generales todos estos elementos, sedimentados y mezclados con los recuerdos de la infancia, podrían explicar su identidad personal y su forma específica de relacionarse con las identidades colectivas. Es más, este Neruda daba excesiva importancia a la primera edad como una manera también de afirmar su identidad de poeta, la que pretendía vincularse a un espacio primigenio y natural, plagado de mágicos descubrimientos y encuentros, aunque en ningún sentido esto se pueda interpretar como el arribo a un lugar de la inocencia y la pureza, por el contrario, precisamente aquí, en esta edad, en la profundidad de la selva y de los hombres, es donde se tienen las primeras experiencias de violencia y muerte (recuérdese “La copa de sangre”).

Pero en poesía el hablante crea un sujeto de segunda naturaleza, el que supone “el pliegue del lenguaje en el que el hombre se muestra como espectáculo de sí mismo”⁴⁴⁵, por lo que el hablante de *Canto General* será una suerte de construcción de una segunda identidad personal, una suerte de “máscara” textual al estilo de las autobiografías. Este sujeto ha internalizado las representaciones e interpelaciones que la cultura le ofrece para pensarse formando parte de una comunidad imaginada y fraterna, y en base a ellos ha construido una identidad nacional conformada por su infancia “sureña”, la experiencia del viaje por el mundo (descubrimiento y desencanto) y su experiencia como activista social. Por ello, mientras su origen personal lo textualiza vinculado a la lluvia y la humedad del “Sur” en contacto con la tierra (sobre en “Yo soy”); su relación con Chile se realiza bajo la forma del “patriotismo” pleno en secciones como “Canto general de Chile” (VII) y “Coral de año nuevo para la patria en tinieblas” (XIII). En ambas el hablante establece más fuertemente este vínculo indisoluble con la patria, la que le ha dado su canto y existencia:

“Todas las noches leo tu descripción, tus ríos:
ellos guían mi sueño, mi exilio, mi frontera.
Toco tus trenes, paso la mano a tus cabellos,
me detengo a pensar en la ferruginosa
piel de tu geografía, bajo los ojos
a la lunaria esfera de arrugas y de cráteres,
y hacia el Sur mientras duermo va mi silencio envuelto
en tus finales truenos de sal desmoronada.

(...)

Y así vidas y olores de mi país me siguen,
viven conmigo, encienden su terca llamarada
dentro de mí, gastándose y naciendo.
En otras tierras miran a través de mi ropa,
me ven como una lámpara que pasa por las calles,
dando una luz marina que traspasa las puertas,

⁴⁴⁵ Aguilera, Francisco. “Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy”. En: *Hora actual de la Nueva Novela Hispánica*. Eduardo Godoy, coord. Valparaíso: Ediciones Universitaria de Valparaíso / Universidad Católica de Valparaíso, 1994, pp.206-207.

es la espada encendida que me diste y que guardo,
como el espino, pura, poderosa, indomable”

“Saludo (1949)”⁴⁴⁶

Ambos fragmentos de este primer poema de la sección “Coral de año nuevo para la patria en tinieblas” presentan la relación amorosa entre el “desterrado” y la “patria”, antropomorfizada esta última como la amada que se rememora mediante imágenes oníricas o plásticas distantes y que a través del acto del nombrar se recupera en la conciencia del hablante. En esta rememoración vital se recobran dos patrias: una que adquiere la forma del cuerpo de la amante que se desea a través de distintos sentidos perceptivos (leo, toco, paso la mano, bajo los ojos); y la otra, que habita al interior del hablante, muriendo y naciendo sucesivas veces dentro de él, “gastándolo” y recorriendo con él otros lugares de la tierra. Esta segunda patria ya no es escenificación melodramática de la amada ausente, sino que es un espacio más social y que exige de él, por lo mismo, un tipo de compromiso más activo y resuelto: “espada” “poderosa, indomable”. “Himno y regreso”⁴⁴⁷ es un poema paradigmático en este sentido, pues establece la actitud panegírica del hablante y confirma su temple nostálgico. La patria ya no es la amante, sino la madre y el hijo es aquel que salió un día a ayudar a otros y que ahora desea fervientemente volver al cobijo materno, retomando de alguna manera aquella matriz que vinculaba la solidaridad internacionalista con el nacionalismo: “...salí a llevar tu estrella a los héroes heridos./ Ahora quiero dormir en tu substancia”. La relación es siempre erótica, afectiva y material y la pulsión vital del hablante replica absolutamente el deseo siempre obstaculizado del discurso amoroso: “Quiero poner mi brazo en tu cintura exigua/ y sentarme en tus piedras por el mar calcinadas”.

Este tono de patriotismo ansioso por la distancia infranqueable continúa en un libro como *Las uvas y el viento* (1954) y en un poema como “A Chile, de regreso” de *Navegaciones y regresos* (1959). En el poema “Cuándo de Chile”, publicado como libro el año 1952⁴⁴⁸, el país

⁴⁴⁶ Sección VII “Canto general de Chile”, “Coral de año nuevo para la patria en tinieblas”, “Saludo (1949)”. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 749.

⁴⁴⁷ Poema I de sección VII. *Obras completas*, vol. I. Ibid. pp. 638-639.

⁴⁴⁸ Neruda, Pablo. *Cuando de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Austral, 1952.

se textualiza como un “largo pétalo” hecho de “mar, vino y nieve” y sobre el que, en un acto erótico de reunión, desencadenará el hablante su poesía. Esa patria no es sólo “territorio”, sino primavera que lo llena y lo satura. En sus viajes por el mundo él ha descubierto que está hecho de tierra y que la recuperación de esa tierra se puede realizar en cualquier momento, aunque no esté presente físicamente en el territorio, por lo que se clausura cualquier posibilidad de sentimiento del exilio o el destierro: “Pero si llueve en Lota/ sobre mí cae la lluvia... Yo tengo una araucaria en Villarica”. Durante todo el poema se textualiza una suerte de queja recuperativa: el “Ay cuándo” y el “Ay Patria” le sirven al hablante para mantener un ritmo ascendente en el poema, de actualización de esta Patria en la que no se encuentra ahora, pero que poseerá intensamente en el futuro: “Ay Patria, sin harapos/ ay primavera mía/ ay cuándo/ ay cuándo y cuándo/ despertaré en tus brazos”. El deseo de retorno es más un deseo de que es esa patria ocurran también ciertos cambios y el tono se ha vuelto utópico. Pese a todo el sujeto ha podido seguir siendo “ser nacional” aun en la distancia: “Lejos de ti/ mitad de tierra tuya y hombre tuyo/ he continuado siendo,/ y otra vez hoy la primavera pasa”. Significativamente en un libro ya de otro ciclo, como *Estravagario* (1958), este “patriota” ha circunscrito mucho sus intereses y objetivos, pues la cotidianidad y lo minimalista han copado sus aspiraciones: “”Estoy perdido para ustedes. Yo soy ciudadano profundo, /patriota de ferreterías” (“El ciudadano”).

En “Yo soy”, la última sección del *Canto*, en cambio, se establecen los espacios nacionales que le han dado al yo su fisonomía e identidad, esa que a lo largo del *Canto* se va realizando de diversas maneras: terrenalista, íntima, telúrica, mesiánica. Ya el título anuncia un sujeto que enfatizará una construcción identitaria realizada en relación con otros, esto porque la forma “yo soy” crea la expectativa de una aseveración que se podrá realizar de muchas maneras: yo soy... poeta, trabajador, comunista, etc. A diferencia del “soy yo” de *Residencia... II* en que el sujeto casi “se defiende” de aquello informe que le rodea. Una vez que ya se ha dispuesto la fundación de la patria cosmológica, la continental y la de Arauco, se establece la analogía con el nacimiento biográfico del propio hablante, realzando la relación casi simbiótica entre el ser nacional y la naturaleza excesiva y omnipresente:

“Lo primero que vi fueron árboles, barrancas
decoradas con flores de salvaje hermosura,
húmedo territorio, bosques que se incendiaban

y el invierno detrás del mundo, desbordado”

“La Frontera (1904)”⁴⁴⁹

Pero el primer lugar para “habitar” no es la naturaleza en estado puro sino una casa, violentada sí por las lluvias y la humedad permanentes, una casa “sin ciudad”. Esa “casa” del sur es la imagen del espacio feliz⁴⁵⁰ y está formada por madera viviente y húmeda. La segunda patria son las raíces, los árboles y el agua del Sur. En repetidas oportunidades y más allá de *Canto General*, Neruda señaló su condición de chileno del Sur, austral y lluvioso⁴⁵¹. “Mi patria chica es enteramente el Sur de Chile y su configuración de ambiente y de clima ha sido muy importante en mi poesía y en mi persona”⁴⁵². Este lugar representado es el que persistentemente se desea y es espacio de liberación personal.

“Yo soy” es una sección que contiene una suerte de sumario de todo lo que ha sido el *Canto*, pero lo que me interesa destacar en él son sólo algunos aspectos relacionados con la identidad nacional. Me parece que el más importante es el recorrido biográfico que realiza por su infancia, juventud y por el mundo (Oriente, España y México), marcado por el lugar desde el cual se enuncia, y que es el de un sujeto situado en Chile y en su papel de poeta. Este estar

⁴⁴⁹ Sección XV “Yo soy”. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. 807-808.

⁴⁵⁰ Para usar el afortunado término de Gastón Bachelard.

⁴⁵¹ Esto lo reflexionó en textos referenciales, especialmente autobiográficos. Cf. “Yo soy chileno del sur”, discurso pronunciado en la plaza Bulnes, a su regreso a Chile, luego de su exilio de tres años, y publicado en *Democracia*. Santiago de Chile, 18 de agosto de 1952. En este texto Neruda insiste en que es el sur de Chile el que le ha dado el pensamiento y la palabra poética. También en “La copa de sangre”, texto de 1938, Neruda se inclina por su condición austral. Aquí la vida, la región y la muerte están signadas por el agua y la sangre. Ambos textos en *Obras completas*, vol. IV. Op. cit. pp. 840-844 y pp. 417-418, respectivamente. Lo mismo ocurre en *Confieso que he vivido* y en el discurso pronunciado en Estocolmo al recibir el Premio Nobel de Literatura.

⁴⁵² Entrevista en semanario *Qué hubo*. Santiago de Chile, N° 31, 9 de enero de 1940. En: *Obras Completas*, vol.V. Op. cit. p. 1067.

situado determina que los lugares recorridos sean evaluados una y otra vez desde esta condición antes indicada. De la infancia sureña se rescatan imágenes de la lluvia, del bosque, de un padre siempre “en tránsito” y de una casa sin ciudad, situada en “la frontera”, no sólo geográfica, sino también en el límite entre lo urbano y lo rural: “Mi infancia recorrió las estaciones: entre/ los rieles, los castillos de madera reciente, / la casa sin ciudad, apenas protegida/ por reses y manzanos de perfume indecible”. Pero en esa infancia también conoció la reunión en su casa de “ferroviarios envueltos en sus mantas mojadas”, los le dieron la primera imagen que él guarda de la “garra mineral de la pobreza” (“La casa”). Todo eso configuró su identidad personal: “fui yo/delgado niño cuya pálida forma/ se impregnaba de bosques vacíos y bodegas”.

De la juventud, destaca su arribo a la “capital”, todavía “impregnado/de niebla y lluvia” y en donde en medio de la soledad conoció la solidaridad de sus compañeros bohemios, único signo vital en medio de los “desmoronados arrabales” (recuérdese la degradación asociada a las ciudades).

Su paso por diversos países, el que en la vida real coincide con sus labores de cónsul en Oriente, España y México, es textualizado en “Yo soy” bajo un temple negativo que denuncia las injusticias, las guerras y la miseria que debió observar en esos lugares. La relación con México la tematiza bajo una dura crítica a su hora actual (“En qué te has convertido?”) y a su tradición de violencia simbolizada en el “águila sangrienta”. Los lugares por los que va pasando no sólo alimentan su poesía de nuevas “patrias”, sino que ellos mismos le demandan al poeta ser “escritos” en su poesía.

Un segundo ámbito es la relación que establece con Chile. Ya no hay aquí temple “patriotero”, sino de encuentro con sus materias y con su pueblo. El regreso a Chile luego de los viajes, se inicia inmediatamente en el norte chileno, donde claramente está la motivación para su lucha social. Ahí encuentra el sujeto un país que le revela su carácter ígneo:

“...me reveló la tierra su dimensión desnuda
y a lo lejos su larga línea fría en que nacen
aves y pechos ígneos de suave contextura”

(“El regreso (1944)”)

Y en medio de esa llama ardiente, está la suavidad y la ternura de los “dolores de mi pueblo perdido”. La penetración de las materias se realiza con energía en el poema “La línea de la madera”, el que posee una gran importante relación intertextual con “Entrada a la madera” y en cuyas interrelaciones aquí no me puedo detener. Sólo diré que en oposición a la relación del sujeto con las ciudades, textualizadas en el poema “La bondad combatiente” y que se podría caracterizar como esencialmente temporal; su relación con la “madera” es espacial y existencial, pues se realiza transformándose a sí mismo en “carpintero ciego” que ama “cada materia, cada gota/ de púrpura o metal”. Ese país es también los “frutos de la tierra” transformados en comidas nacionales, que el sujeto saborea, pero que no filia con una geografía nacional específica. Esta nación aparecerá signada bajo la imagen de lugares específicamente chilenos, sintomáticamente en “Testamento (I)”, poema en el que su casa de Isla Negra⁴⁵³ se deja como herencia de los sindicatos de mineros chilenos para que ellos descansen ahí de su situación de explotados. Hoy la casa se ha transformado en un Museo por el que desfilan los “paseantes” y “turistas” de los que hemos hablado en algún momento anterior. Pero es también el lugar donde el “poeta” desea ser enterrado, pues sólo aquí podrá darle continuidad a su condición oceánica, acuática y terrestre: “Allí quiero dormir entre los párpados/ del mar y de la tierra”.

Finalmente la patria se recobra en un sentido nacionalista profundo desde una posición de militante de izquierda en “A mi partido”. Lo interesante de este poema encomiástico son dos imágenes que resumen magistralmente la relación entre la configuración de su identidad personal en comunión con la nacional. En primer lugar, el ingreso al Partido Comunista le ha permitido descubrir y encontrarse con otra patria, reinventada bajo la utopía socialista y transmutada en algo nuevo: “Me has vuelto a dar la patria como en un nacimiento”. En segundo lugar, esta misma militancia le ha permitido salir de las constricciones de una personalidad individualista y egocéntrico, hacia el encuentro con otros: “Me has hecho indestructible porque contigo no termino en mí mismo”. Si bien el “me has hecho indestructible” realiza nuevamente el retorno al sujeto individual y poderoso, en el poema “Termino aquí” se confirma esta necesidad de realizarse en medio de las cosas y las personas: “Por fin, soy libre adentro de los seres”.

⁴⁵³ Localidad del litoral central de Chile y en el que Neruda fijó su residencia intermitente durante treinta y cuatro años en una casa que él llamó “mi casa de trabajo”.

La sección se cierra con un poema que funciona de cierre de la enunciación de la propia sección y de todo el *Canto*, precaviéndose Neruda de los accidentes editoriales que el texto tendría, por las condiciones en que escribió gran parte de sus textos. Neruda, respetando la necesidad del género autobiográfico de hacer coincidir al sujeto escritural con el real, fija la situación de enunciación precisa en que el libro se termina de escribir:

“Así termina este libro, aquí dejo
mi *Canto General* escrito
en la persecución, cantando bajo
las alas clandestinas de mi patria.
Hoy 5 de febrero, en este año
de 1949, en Chile, en ‘Godomar de
Chena’, algunos meses antes
de los cuarenta y cinco años de mi edad”

Por medio del artificio de la escritura se crea la situación de enunciación en que el poeta desea inscribir la producción de su *Canto*: en Chile, en una pequeña localidad y durante su vida clandestina bajo la dictadura de González Videla.

2.c.2-. La patria cosmológica

Según Hobsbawm, quien realiza la genealogía del término patria en el contexto de su empleo en Europa, en el diccionario español de 1726 patria en su uso más popular era “tierra” y significaba “el lugar, ciudad o país en que se ha nacido”; hasta 1884 no se adscribió la palabra “tierra” a un Estado, fue sólo desde 1925 que patria designó “la suma total de cosas materiales e inmateriales, pasado, presente o futuro que gozan de la lealtad amorosa de los patriotas”⁴⁵⁴. Este último término es sin duda el que Neruda ha internalizado para pensar los poemas que mencionábamos más arriba y que en *Canto General* no sólo remitirán a esa patria dada, preconcebida bajo la imagen ya nacional de un vínculo político que complementa los lazos étnicos, de parentesco o lingüísticos; sino una patria que en el desarrollo del poema es creada, fundada *in illo tempore* y que permite despertar entre sus integrantes sentidos de pertenencia y

⁴⁵⁴ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Traducción de Jordi Beltran, 2ª edición. Crítica Grijalbo /Mondadori, 1991., p. 24. (1ª ed. de 1990).

cohesión. De ahí que sea atingente atraer la concepción que de la literatura tiene Northrop Frye, según la cual este arte se vincula estrechamente a estructuras pre-literarias como los ritos, los mitos y el folklore, de ahí que los escritores tiendan casi siempre a retrotraerse a esas fuentes. Para Frye la referencia última y fundamental de la literatura es el mito. Cree el teórico que el creador tiende más bien a la analogía en relación con esas fuerzas y que por lo mismo es capaz de realizar la misma función que realizaba el relato mítico cada vez que el poema se realiza. Una noción parecida va a plantear Octavio Paz, aunque él agregue a la condición de conocimiento analógico por parte del poeta, la negación de dicha posibilidad al aparecer en escena el tiempo histórico, la ironía.

Sin embargo, es necesario precisar en relación con la poesía moderna que ella tiene conciencia acerca de que el poeta en caso alguno reemplaza la función que poseían los relatos míticos y los rituales en sociedades que funcionaban bajo una lógica de tiempo cíclico, de espacialidad cósmica, de carácter analógico y armónico en un universo “mitológico”⁴⁵⁵. Quiero decir con esto que el poeta en ningún caso es capaz ya de establecer una cosmología en términos sociales, sino que sólo arriba a una estética cosmológica, aspecto que ya explicamos en capítulos anteriores. Sin embargo, la fuerza de la palabra poética en aquellos poemas de *Canto General* que remiten especialmente a la disposición espacial de la naturaleza, atrae este sentido (o sensación) que integra en un todo armónico al hombre con su medio natural, cósmico y terrenal, material y religioso. Y aquí entonces la importancia del proyecto nerudiano, pues consciente de que el poeta ya no puede ser el chamán o el sacerdote, crea al interior del *Canto* una suerte de patria cosmológica y donde la configuración cósmica del tiempo, del espacio y del lugar del hombre ahí, hace coincidir sus límites con una patria natural y continental de proporciones monumentales: ríos, cordilleras, selvas y pampas. En su interior se configura sutilmente la patria chica, asociada sobre todo al Sur de Chile y a sus primeros habitantes: los “araucanos”. Su discurso es en este sentido de intención fundacional, aunque el uso que se hace de él no cumpla las condiciones para que lo sea también al interior de una sociedad.

⁴⁵⁵ Para los mayas, por ejemplo, resultaba imprescindible la relación de cada individuo con su *najt* o dimensión espacio-temporal, coordinada que determinaba su destino y en base al cual el hombre orientaba su vida en los aspectos generales y particulares.

En la sección primera del *Canto* está el génesis, marcado por la conformación, ocurrida *in illo tempore*, de una naturaleza primigenia y exuberante antes de la llegada de los conquistadores, casi haciéndose a sí misma, pues, a diferencia de lo que ocurre en general con los mitos de origen, aquí no aparece, la intervención de fuerzas sobrenaturales. Por otra parte, se evita hablar explícitamente de espacios culturales, como el de la ciudad. Se habla de “ciudadelas mayas”, de “torreones” y “graneros” andinos, insistiendo en la preeminencia de la naturaleza sobre la cultura. En “Alturas de Macchu Picchu” realza Neruda la realidad no urbana de la ciudad incaica – aunque ella le entregue una “permanencia” de piedra y palabra--, interpretada por una conciencia que se establece desde lo urbano, pero que aspira a la totalidad cósmica y natural. De ahí la presencia tan marcada de “alturas” y profundidades.

“La lámpara en la tierra” (sección I) es el momento en el que se establecen las coordenadas espacio-temporales en la que tendrá lugar la épica continental y particularmente la de Chile. El espacio es todavía una armónica red entre la naturaleza y el lugar de habitación y trabajo del hombre. En esta patria continental cosmológica no se establece tanto el origen como la descripción, siempre subjetivante, de su disposición espacial y temporal.

En el primer poema “Amor América (1400)” lo que inicialmente se dispone es el tiempo, el que aparece textualizado a través de diversas marcas, siendo la más explícita el “1400”, año que no guarda relación con los procesos históricos americanos, especialmente porque para ese año está teniendo lugar el apogeo de las civilizaciones del periodo post-clásico: tolteca-azteca; inca y mayas de Mayapán (esta última decae hacia 1450). Neruda, en cambio, destaca la naturaleza en estado primigenio de todos esos parajes, y no sus ciudadelas. El año sí guarda relación con la visión que los conquistadores podían tener de América bajo la forma de un continente por “descubrir”. La referencia temporal entonces, sirve para fijar un “antes” y un “después” del impacto de la conquista y no está pensada para aludir a hechos de la historia prehispánica, aunque tenga como propósito explícito esto último. El antes se opone al orden civilizatorio de máscaras y atuendos (“antes de la peluca y la casaca”), pues está estremecido por las fuerzas telúricas y fluviales bajo la imagen de escenificaciones muy parecidas a cualquier cosmogonía:

“Antes de la peluca y la casaca,
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída

el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias!”⁴⁵⁶

Este primer poema remite a un “antes” natural, marcado por la espesura y la inmovilidad y en donde el trueno – símbolo del génesis en todos los relatos míticos prehispánicos – todavía no tiene nombre. La textualización del espacio se realiza bajo imágenes genésicas e intocadas por la mano del hombre, de fronteras ilimitadas e indeterminadas, pero que crean un volumen en cuyo interior podrá tener lugar la vida humana, animal y vegetal. Más todavía ese espacio está caracterizado por la fertilidad (“fue la humedad y la espesura”), lo magnánimo y lo innominado: “ríos arteriales”, “onda raída” cordillerana, “pampas planetarias”; todo sin nombre todavía.

Una vez establecidos el tiempo y el espacio, aparece el hombre, transfigurado en elementos naturales (tierra, barro, piedra, sílice) y culturales (vasija, arcilla, cántaro, copa “imperial”), como si en este último caso el hombre hubiese pasado por diversos sistemas culturales: alfarería, horticultura, agricultura; quedando la marca de esos diferentes estadios en estos utensilios que ahora forman parte del hombre. ¿Cómo fue aquel ser?:

“Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal enmudecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.

Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre”⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ “La lámpara en la tierra”. *Canto General*. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p.417.

⁴⁵⁷ Ibid.

La ternura y la sangre son aspectos muy propios de las civilizaciones más avanzadas, que practicaron el sacrificio como tributo a los dioses en la lógica de un sistema teológico dualista, animista y agrario. El “pero” que marca también un antes y un después en el poema y en todo *Canto General*, revela el conocimiento que tenía este hombre acerca de su origen y cuyas “claves” se perdieron luego de la conquista:

“No se perdió la vida, hermanos pastorales.

Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra”⁴⁵⁸.

Aunque no se perdió la vida, le dice el hablante a los descifradores de las claves genésicas, sí cayó la violencia sobre el continente, oscureciéndolo y derramando sangre indígena en la espesura del bosque⁴⁵⁹. Según ha indicado la crítica hay una permanente oposición de luz (lámpara) y sombra (se apaga), a lo que Grínor Rojo añade la pregunta por la metáfora “una lámpara de tierra”, como una que resemantiza y remetaforiza la que le da el nombre a la sección “La lámpara en la tierra”, sintetizándola y haciendo aún más consistente la imagen de la violencia ejercida desde la conquista: a la imagen de la lámpara ya apagada, se suma la imagen de una materialidad que no puede ser luminosa: la tierra. Lo que queda de todo esto es una suerte de “antorcha sin luz” – dice el crítico-- que opera tanto en los discursos emancipatorios de los años cuarenta como en la cosmovisión ecológica de los indígenas, pues ninguno de los dos se puede realizar por el momento.

Yo sólo podría complementar dicha interpretación, pensando en la tierra y por consiguiente en la imagen de “una lámpara de tierra” como un lugar de signo diverso al pensado por la crítica. No se trataría pues de una tierra oscura, opuesta a la imagen de la “lámpara”, sino de un espacio y materia cuya luminosidad radica en su vitalismo, en su fertilidad y en su permanente renovación. Los ciclos de la tierra son los que marcan la temporalidad indígena, en la tierra se

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Inteligente análisis de la disociación entre el título de la sección “La lámpara en la tierra” y el verso que cierra la estrofa “la lámpara de tierra”, realiza Grínor Rojo en “Neruda: de las Residencias a Alturas de Macchu Picchu”. *Estudios públicos*. Op. cit. pp. 109-132.

encuentra su sustento material y simbólico, de ahí que en la estrofa anterior se hable de “las iniciales de la tierra”, como el lugar que guarda las claves. En el poema “Elegía” de la sección “Los conquistadores”, el hablante se condeue de no poder entender dichas claves: “Estoy hecho de tus raíces, / pero no entiendo, no me entrega / la tierra su sabiduría”; es muy llamativo además que este poema, que remite a cosmovisión andina tome la forma de un canto quechua: el wanka. Más todavía, y volviendo al poema anterior, en la segunda estrofa, como ya lo hemos visto, los hombres primigenios fueron tierra, ni siquiera *de* tierra, sino “El hombre tierra fue, vasija, párpado/ del barro trémulo, forma de la arcilla”, por lo que la sustancia terrestre es parte del hombre y él sólo se adapta a sus formas (naturales o culturales). El verso en cuestión forma parte además de una estrofa que se inicia en tono optimista (“No se perdió la vida”) y al que le sucede una estrofa en temple similar: “Yo estoy aquí para contar la historia”. Además, lo que se apaga es *una* lámpara de tierra y no *La* lámpara en la tierra. Pues mientras la primera remite, según mi entender, a una lámpara hecha de positividad y vitalidad terrestre, sólo es “una” entre muchas otras que podrían estar cumpliendo la misma función; la segunda en cambio es “La lámpara..” que como título que le da nombre a toda la primera sección, contiene como símbolo a toda América, natural, cosmogónica, en dinámica creación y regeneración, rematada por la luz de Arauco. Por último, el acto por medio del cual se apaga esta “lámpara de tierra” tiene lugar en un espacio marcado por la espesura y lo salvaje; lo que mirado también en sentido positivo, remite a la posibilidad de ocultamiento y preservación de culturas y sociedades. De hecho – y Neruda conoce el *Popol Vuh* – es en las selvas mayas donde más dificultades tuvo el conquistador en su empresa, pues las estrategias de etnoresistencia, repliegue y ocultamiento se veían enormemente facilitadas por la gran dispersión y “espesura” del territorio⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ En lugar de los dos años que demoró Cortés en conquistar la gran Tenochtitlán, veinte años les tomó a los españoles dominar a los dispersos mayas yucatecos y sólo en 1897 se abrió el camino hacia el Petén. Todavía más: entre 1679 y 1820 hubo 29 levantamientos en Guatemala y 7 en Chiapas. En este sentido, y es lo que registran los textos mayas relativos a la conquista, estos indígenas enfrentaron la conquista de cara al futuro y se opusieron a ella sobre todo al confrontar el saber del otro, su poder y su religión. En esto les ayudó la preservación de su pasado, que era raíz y sustento inmaterial.

Volviendo al poema “Amor América (1400), lo que viene luego es la presencia hiperbólica del “yo”, cronista y testigo, que podrá contrarrestar esa pérdida: “Yo estoy aquí para contar la historia”, pues es un “yo” situado culturalmente: “Yo, incásico del légamo”. Su ejercicio cronístico no tendrá límites espaciales. Él recorre, cubre, es poseído desde las raíces y hasta su copa – nuevamente la presencia de una materialidad que sube desde lo más subterráneo hasta lo más alto – antes de pronunciar palabra.

Esta suerte de simbiosis entre poeta y entorno natural, rompe sin duda la lógica de la cosmología que venía estableciéndose, pues el hombre que aquí irrumpe es el propio poeta – no los hombres como especie o cultura –. Es él el que tiene claridad sobre un pasado, cuyas claves podrían perderse, y cuya evaluación y mirada se realiza desde una conciencia que habita en el presente.

En los siguientes poemas de la sección “La lámpara en la tierra” se desarrollarán más detenidamente las matrices de este primer poema. Una vez que se han establecido en él las coordenadas cosmológicas aparecen sus habitantes: las “Vegetaciones”, “Algunas bestias”, los pájaros (“Vienen los pájaros), los ríos (“Los ríos acuden”) y los minerales. Las imágenes remiten al dinamismo incesante de la naturaleza, a sus ciclos naturales, a la objetivación del tiempo en todo aquello: “En la fertilidad crecía el tiempo”, “una raíz descendió a las tinieblas”. El poema “Algunas bestias” confunde todos los tiempos, pues en el presente está contenido lo pasado y el futuro, en una cadena evolutiva que no se detiene; lo mismo los pájaros, pues cada uno guardó un movimiento o un sonido que remite al origen: “y el austral chingolo elevaba/ su flauta recién recogida/ de la eternidad del agua”. La configuración más erótica e iniciática se realiza sin duda cuando el hablante se iguala a los ríos, pues ambos provienen de “las pobres y altivas soledades”, como si el río se continuase analógicamente en él y viceversa. Él pide al “Orinoco”:

“...déjame hundir las manos que regresan
a tu maternidad, a tu transcurso,
río de razas, patria de raíces”⁴⁶¹

⁴⁶¹ “La lámpara en la tierra”. *Canto General*. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p.424.

El hundimiento en el “transcurso” del río es semejante al realizado en la madera “residenciaría”, sólo que aquí lo que se toca no es sólo el fragmento o la “fibra” de la materia, sino una corriente hecha de razas, patrias y raíces. Es el río el que permite la continuidad material y memorística entre el hombre y la naturaleza. Y esa continuidad se realiza a través de la palabra. Es en el poema “Bío Bío” (río del sur de Chile) que el hablante recibe del río el lenguaje mismo, “...el canto nocturno/ mezclado con lluvia y follaje”. Veremos más adelante cómo esta patria cosmológica enfatiza lugares y seres del “Sur” de Chile, instalando la fundación de la “patria chica” en medio de la “patria grande”.

Ya establecido el cronotopo y los seres vegetales y naturales que lo habitarán, aparecen entonces los seres humanos en el poema “Los hombres”, definido como un ente sobre todo mineral, hecho de piedras y atmósfera, que recorre el mundo recién hecho inventando el fuego y adornándolo con su arte:

“Anduvo el hombre de las islas
tejiendo ramos y guirnaldas
de polymitas azufradas,
y soplando el tritón marino
en la orilla de las espumas”

Más todavía, el poema se vale de imágenes que remiten a un génesis prehispánico ya registrado en los mitos y relieves de esas culturas, según lo indica el propio hablante:

“los mitos de las tierras amorosas
la exuberancia húmeda de donde
lodo sexual y frutas derretidas
iban a ser actitud de los dioses
o pálidas paredes de vasijas”

Se inicia entonces un recorrido por diversas culturas prehispánicas destacando su espiritualidad, su armonía con el entorno, su desarrollo artístico y las conquistas de su conocimiento: sacrificios aztecas, conocimiento científico de los itzaes, conquista de las alturas en Machu Picchu, agricultura en el Cuzco. El tono es aseverativo y contrastivo con lo que vendrá, en un claro intento por retener en la palabra poética ese pasado que se sabe superior al presente desde el cual se enuncia:

“(Dulce raza, hija de sierras,
estirpe de torre y turquesa,
ciérrame los ojos ahora,
antes de irnos al mar
de donde vienen los dolores)”⁴⁶²

En medio de la reactualización de un pasado prehispánico marcado por el desarrollo y el equilibrio, el hablante se permite un diálogo silencioso con ese espacio. Pero en el mismo poema y en sus últimas estrofas tiene lugar la aparición de la patria chica: Arauco. Allí, “en el fondo de América sin nombre” estaba “entre las aguas/ vertiginosas, apartado/ por todo el frío del planeta”, el “Sur solitario”, Arauco. Una zona sin alfarería, sin humo, intocado por la cultura, de incipiente desarrollo horticultor, pero desde donde surge el guerrero y se comienza a conformar una “patria chica” aislada y muy diferenciada de otros espacios:

“No hay nadie, sólo son árboles.
Sólo son las piedras, Arauco”

Así, durante todo el *Canto General* se insistirá en un origen de la patria más cercano a procesos geológicos naturales y de pactos de sangre primigenios, que culturales. Además, ese es el origen que se establecerá como analogía del nacimiento biográfico del propio hablante, tal y cual lo vimos en el apartado anterior (Cf. “Yo soy”).

En muchas otras secciones hay poemas cosmológicos donde abundan las imágenes que buscan establecer, a través de representaciones espacio-temporales, un origen personal vinculado al natural. Lo que se desarrolla en todas estas secciones es la idea final de la “Lámpara en la tierra”: la configuración cosmológica de un Chile que es anterior al Chile fundado como Estado nacional, y que se configura espacialmente desde el Sur, temporalmente desde la infancia personal⁴⁶³ e históricamente desde Arauco en rebelión. Neruda rescata así la

⁴⁶² Ibid. p.431.

⁴⁶³ Cf. “La frontera”, en “Yo soy”, sección XV. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. pp. 807-808.

“densidad cósmica” de América, vinculada directamente al legado amerindio prehispánico⁴⁶⁴, como imagen fundacional del origen y donde tendrá lugar naturalmente el origen de su patria más íntima. Para él la patria es esa suma de tiempos pasados, presentes y futuros compartidos por un determinado grupo humano y que en Chile se delimita en sus inicios por la experiencia indígena de defensa del territorio, iniciada ya en tiempos de la expansión Inca.

En la representación cosmológica la patria es el Sur – con mayúscula notoria –, la Frontera, el agua oceánica y lluviosa, las raíces y los bosques nutricio-uterinos, la materia en su estado más germinal y primigenio, femenino, en su deseo permanente de ser fecundado y poseído. Pero esta imagen primordial, que actualiza el mito cosmogónico no es un retorno al caos, a la irracionalidad o a una “naturalidad aculturada”, como lo cree Yurkievich⁴⁶⁵. Muy por el contrario, se trata aquí de darle al caos una organización analógica, repleta de correspondencias y representaciones conceptuales. Esas imágenes sensoriales no son la realidad, sino que la intentan representar. Pero al interior de esta “patria chica” está su infancia, y asociada a ella la imagen de la “casa”. Nada más “cultural” que la imagen de la casa que, como ya hemos señalado, se configura como la primera patria. Se vuelve allí una y otra vez, después de haber librado titánicos combates en contra de la adversidad histórica:

“Salí a encontrarte hijos por la tierra,
salí a cuidar caídos con tu nombre de nieve,

⁴⁶⁴ Dice Neruda: “El *Popol Vuh* es un milagro, un Génesis encantador que explica y nos refiere los inicios de la vida del hombre... Es un monumento fundamental del hombre, en toda su ruta. De las religiones y de la irreligión: es un breve himno al crecimiento y desarrollo de la vida sobre la tierra”. Después agrega: “Por lo que a la poesía concierne, los poetas americanos, salvo laudables excepciones, se han alejado con horror de nuestra densidad cósmica...”. En: “Nuestra América es vasta e intrincada”. *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*. N° 41, Santiago de Chile, 2000, pp. 5-13. (Texto de enero de 1972).

⁴⁶⁵ “Su imaginería primigenia afluirá y se expandirá pujante, desbordante como la naturaleza invasora de Temuco”, indica Yurkievich, bajo una visión maniquea y esencialista del mito y la poesía. En: “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima. Barcelona: Editorial Ariel, 1984, pp. 171-230. (1ª edición de 1971).

(...)

Ahora quiero dormir en tu substancia.

Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas...”⁴⁶⁶

2.c.3-. Lo indígena y la patria del”Sur”

Pero este lugar primigenio, abundante y voluptuoso, húmedo y femenino, está signado culturalmente y se vincula con la historia. Ahí en medio de las raíces y del húmedo Sur lo que se encuentra son anuncios de la naturaleza que se van convirtiendo lentamente en signos culturales, asociados con la cultura indígena chilena. Ya en “La lámpara en la tierra”, entre los pájaros americanos que “acuden” en medio de una “América arboleda”, todavía sin nombre ni sonidos, está la loica del Sur; también entre los ríos latinoamericanos que acuden al origen de la geología continental, es el Bío Bío⁴⁶⁷ el que le da la voz al poeta:

“Pero háblame, Bío Bío,

son tus palabras en mi boca

las que resbalan, tú me diste

el lenguaje, el canto nocturnomezclado con lluvia y follaje”⁴⁶⁸.

Es desde sus fuentes que el canto puede iniciarse, afirmando así la importancia de la palabra-acción en medio del relato mítico cosmogónico. En partes significativas de *Canto General* es en Arauco donde emerge todo, Arauco prehispánico y Arauco mestizado, Arauco cosmogónico y Arauco antropogónico. En Arauco comienza la historia y es de sangre su signo:

“Pero en las hojas mira el guerrero.

Entre los alerces un grito.

⁴⁶⁶ “Himno y regreso”, sección VII. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. pp. 638-639.

⁴⁶⁷ Río chileno de la región de la Araucanía.

⁴⁶⁸ “Bío Bío”, en sección I. *Obras completas*, vol.I. Op. cit. p. 425.

Unos ojos de tigre en medio
de las alturas de la nieve”⁴⁶⁹

Ese indígena, a diferencia de como es presentado en *La Araucana*, se vincula aquí con la naturaleza, como si el árbol de los héroes tuviera su origen directamente en la tierra. Caupolicán es un “rostro forestal”, “árbol duro de la patria”, “cabeza con enredaderas”, a diferencia del Caupolicán de Ercilla, quien destaca por su robusta fuerza”, “varón en cuerpo y fuerzas extremado /de rara industria y ánimo dotado”, y quien es sometido a diversas pruebas para poder erigirse en toqui.

“La copa de sangre” (1938), que hace hincapié en la fuerza incontrarrestable de la sangre y el agua, vital y mortal, complementa el sentido otorgado a Arauco, lugar donde se origina el temple aguerrido y agreste del hombre americano. El poeta piensa en esa reflexión que sus “exclusivas propiedades” se deben a un “bárbaro viento tricolor”: “pertenezco a un pedazo de pobre tierra austral hacia la Araucanía”. Con esto Neruda es continuador del lugar otorgado a Arauco en *La Araucana*, pues Ercilla llama a Chile “provincia” y a la región de Arauco, “estado”. En esta suerte de Estado autónomo y en guerra permanente, se resuelve lo esencial de la identidad territorial: “que no ha sido por rey jamás regida/ ni a extranjero dominio sometida”. Se confirma ahí también una imagen que se tiene del Sur de Chile durante los tiempos de la Colonia, como una tierra de guerra. El límite que instala Neruda es el mismo que existe como primera imagen para la corona española de Chile: “una frontera de guerra”⁴⁷⁰. De hecho, los cronistas llaman “Arauco” a la tierra que está más allá del límite desde el sur del Maule y desde las riberas del Bío Bío. Esta imagen de Chile, según Mario Góngora, no desaparecerá de la concepción del Estado ni del pueblo chileno sino hasta 1891, año en que concluyen definitivamente las grandes guerras.

Neruda recupera así la versión muy oficial de la identidad nacional, tan recurrida por los nacionalismos, como conformada por el espíritu guerrero del araucano, pero lo que prima aquí en cambio una entrañable identificación con los héroes mapuches que él denomina, siguiendo

⁴⁶⁹ “Los hombres”, en “La lámpara en la tierra”, sección I, *Obras completas*, vol. I. Op. cit.

⁴⁷⁰ Mario Góngora. *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003, p. 63. (1ª ed. de 1986).

a Ercilla y a la lectura colonial de lo indígena, como “Arauco”. Antes de O’Higgins y de San Martín, están los padres primigenios, Caupolicán se continúa en Lautaro, de la sangre del “empalado” cae la gota que fecundará al estratega. En esta línea de continuidad sin embargo Caupolicán desaparece para ceder la centralidad épica a Lautaro, lo que se contradice con la realidad histórica, pues ambos, toqui y capitán, combatieron durante un tiempo significativo al unísono, destacándose sí la inteligencia y plasticidad del estratega por sobre las virtudes de Caupolicán. Es Ercilla quien le otorga a ambos una presencia más justa en relación con sus actuaciones militares. De todas maneras lo que permite enfrentar con orden y resolución la barbarie del proceso de conquista, es esta herencia indígena, hecha de orden estratégico.

En esas regiones, sin humo y sin alfarería, pero con orden, está el origen de la patria, privilegiándose el mito heroico por sobre el civilizatorio. No tuvieron sus padres araucanos civilización, eran piedra, árboles, raíces y rumor. Es más, existieron antes de la era del trigo, antes entonces de la agricultura y del desarrollo de la cultura tribal: “Así nació la patria unánime/ la unidad antes del combate”. Desprovistos de lo que se valora como elementos de la civilización, pero ricos en atributos propicios para la rebelión y la sobrevivencia: el orden, la unidad, la cohesión. Sin embargo, este atributo esencial destacado por el poeta, es una reacción del mapuche ante el conquistador y no necesariamente es su rasgo más sobresaliente. Es más, los nacionalismos fomentaron durante décadas esa imagen en desmedro del conocimiento real de su cultura, el que arrojaría luces sobre bastantes más facetas de esta cultura de las que normalmente se difunden.

Lo ancestral contendrá muchas veces una gran negatividad, pero son esos indios, y no otros, los privilegiados por la imagen comparativa: “Eran, en vez de aquellos dioses rojos / una cadena cárdena de muertos”. Esa comparación acentúa la diferencia, pero también destaca que es el hablante el que toma la decisión de optar por lo indígena nacional:

“no es la pluma emperadora,
no es el trono de plantas olorosas...
no es el guante ni el príncipe dorado
es un rostro del bosque,
un mascarón de acacias arrasadas,

una figura rota por la lluvia,
una cabeza con enredaderas”⁴⁷¹

En una etapa posterior de la historia, las imágenes privilegiadas son las de una raza vencida, desestimándose otras relaciones de poder que sostuvieron las culturas indígenas con los procesos de conquista, pues cuando no fueron sometidas o aniquiladas totalmente, lograron resistir, transculturarse y/o negociar su nuevo lugar en la sociedad.

La intención de Neruda es evidenciar con esto una tendencia desde el Estado que esquizofrénicamente reivindica el origen guerrero araucano, pero decreta una y otra vez, como una axiología inaugurada en la conquista, que Chile no es un país de indios. “Este decreto perfumado no ha tenido categoría parlamentaria, pero la verdad es que circula tácitamente en ciertos sitios de representación nacional. La Araucana está bien, huele bien. Los araucanos están mal, huelen mal. Y los usurpadores están ansiosos de olvidar y de olvidarse”⁴⁷². Pese a la reivindicación que Neruda desea el *Canto* opta por la visión del fracaso, la total destrucción y desaparición del indígena en la contemporaneidad: “Así quedó repartido el patrimonio. /La sangre dividió la patria entera”, dice en el paradigmático poema “Se entierran las lanzas”⁴⁷³. Esto entra en absoluta contradicción con la intención del *Canto* de erigir la “raza” araucana como lo central del origen nacional y los sentidos aguerrido y heroico que el propio hablante ha destacado:

“el que duró como la luz celeste
bajo la magnitud de la arboleda,
se gastó de repente hasta ser hilo,
se convirtió en arrugas,

⁴⁷¹ “Toqui Caupolicán”, en “Los libertadores”, sección IV. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 487.

⁴⁷² “Nosotros los indios”. *Ercilla*, N° 1, 776, 2-7-69. *Obras Completas*, vol. V. Op. cit. pp. 230, sección “Reflexiones desde Isla Negra (1968-1970)”.

⁴⁷³ En: “Los conquistadores”, sección III. *Obras completas*, vol. I. Op. cit.

desmenuzó sus torres torrenciales
y recibió su paquete de harapos”⁴⁷⁴

El *Canto* entonces opta por hacerlos desaparecer, por extinguirlos en medio del terror. Pese a su pasión por lo indígena – llegando incluso a declararse no sólo “indianista”, como Mistral o Lipschütz, sino indio – Neruda no logra conquistar por completo su afán por representarlo en el *Canto*. Esta debilidad se puede entender desde dos niveles de análisis: o es sólo un ejemplo más del perfil reduccionista de los indigenismos de esas décadas y cuyas limitaciones sólo han sido superadas en la actualidad por las propias culturas amerindias, en un horizonte marcado por la “venganza de los particularismos”; o bien, esta debilidad se debe al desequilibrio que hay entre la importancia otorgada a la cultura mapuche, en desmedro de la otorgada a las civilizaciones amerindias prehispánicas. Pareciera ser que desde la conciencia indígena actual – la actualidad de los años cuarenta – se verifica cierto extravío y confusión, y sólo a veces se presentan algunos signos de rebeldía. Por otra parte, hay cierta vigencia de los indigenismos, pero pensados desde el desarrollismo y la integración homogeneizadora. Decía César Vallejo que una verdadera indigenización sólo sería posible desde una “conciencia indígena” y no desde “una voluntad indigenista”⁴⁷⁵. Me parece a mí que Neruda está más cerca de esta “conciencia” precisamente en aquellos momentos en que su intención deja de ser reivindicacionista, por ejemplo en las coincidencias que mantiene con ciertas cosmovisiones, y que se aleja cuando el interés es más social, pues aquí prima la necesidad de hacer prevalecer la conciencia de clase sobre cualquier otro interés o configuración.

La etnia nacional, una de tantas en Chile, se sobreimpone así a las de otras latitudes por la fuerza de las imágenes y no por realidad histórica. El miope folklorismo e indigenismo que Héctor Murena creyó ver en *Canto General*, ya en 1951, no repercute, como piensa el crítico⁴⁷⁶, en el escamoteo que se realiza del origen mestizo y cosmopolita de nuestra raza,

⁴⁷⁴ “Los indios”, en “La arena traicionada”, sección V. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. pp. 604-605.

⁴⁷⁵ Proyectos como el de José María Arguedas serían lo más cercano al sueño de Vallejo.

⁴⁷⁶ “Por eso el *Canto*, que por muchas razones merecía haber sido una especie de retrato de toda América, queda limitado a la condición de una epopeya de ciertos hombres americanos

sino en el escamoteo que se realiza del pasado indígena en sus aspectos culturales y civilizatorios.

2.c.4-. La historia y la memoria poética

Una de las intenciones fundamentales del libro es la apropiación de la historia y la memoria en un espacio poético donde no siempre la palabra puede cumplir con precisión su función historiográfica. O sea, que junto con atraer los contenidos de la historia⁴⁷⁷, el *Canto* posee él mismo una intención historiográfica⁴⁷⁸. Es necesario destacar esta presencia pues la preocupación por la historia no vuelve a aparecer con el mismo protagonismo en la obra restante de Neruda, a excepción de lo que ocurre con algunos poemas aislados⁴⁷⁹. Pero no es cualquier preocupación, pues ella está al servicio de la intención utópica y redentora del poeta. Se podría decir entonces que es el único momento en que Neruda asume cien por ciento la necesidad de hacer de su obra una expresión del realismo socialista, el que debía estar ligado a su tiempo presente para proponer una visión progresista del futuro. Aquí la latencia de la

con ciertas ideas no americanas”. Murena, Héctor. “A propósito de *Canto General* de Pablo Neruda” (1951). *Neruda Comentado*. Op. cit. pp. 212-221.

⁴⁷⁷ Indica Eugenia Neves que la importancia del *Canto* radica no sólo en ser una reinterpretación de la historia americana, donde Neruda transgrede o continúa algunas de sus versiones, sino sobre todo en haber sido el “único documento durante décadas, que da cuenta del período de la Guerra Fría (1945-1949) en América Latina y en especial en Chile”. En: “*Canto General*. La invención poética de América”. *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, N° 41. Santiago de Chile, 2000, pp. 22-31. Además, el historiador Ramírez Necochea indica que para 1979 todavía la historia no registraba este período. En: Ramírez Necochea, Hernán. “Notas sobre la historia en *Canto General*” (1977). *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, N° 41. Santiago de Chile, 2000, pp. 33-46.

⁴⁷⁸ Véase Neves, Eugenia. “*Canto General*. La invención poética de América”; y Ramírez Necochea, Hernán. “Notas sobre la historia en *Canto General*”. Op. cit. pp. 33-46.

⁴⁷⁹ Por ejemplo, en *La Barcarola* hay dos poemas de asunto histórico que luego, en ediciones posteriores del *Canto General*, se agregan a la sección “Los libertadores”. Ellos son: “Castro Alves del Brasil” y “Artigas”.

“decadencia”⁴⁸⁰, tan presente en las “residencias”, pero también en momentos del *Canto*, sirve para atemperar cierto pesimismo “con una creencia todavía más fuerte en la necesaria venida de una renovación”⁴⁸¹.

Para proponer esta idea de futuro cree Neruda que es necesario revisar la historia, la que no siempre ha reflejado fielmente los hechos, debido sobre todo a sus estrechos vínculos en la modernidad con los estados nacionales, lo que hace que ésta se convierta en un espacio privilegiado en la lucha por los sentidos, volviéndose un campo tenso de jerarquizaciones y preferencias, de inclusiones y exclusiones, de olvidos e insistencias memorialísticas. Indicaba Ernest Renan en su conferencia de 1882 “Qu’est que c’est une nation?”⁴⁸² que “Interpretar mal la propia historia forma parte de ser una nación”. Esta presencia de la historia en la poesía es algo nuevo y su valor fundamental radica en que, como indica Eugenia Neves, el poeta ha osado hacer suya “la historia” oficial que es un bien público y que por lo mismo, no es posible que sea interpretada por cualquier persona, sobre todo cuando ésta la utiliza según sus propias necesidades y reinterpreta según sus propios parámetros. Para mediados del siglo XX la visión que sustenta Neruda de esta Historia es inusual entonces porque es la de un permanente cuestionamiento de sus versiones oficiales y la revisión cruda de un periodo demasiado reciente y del cual la historia oficial todavía no se había hecho cargo: el de la Guerra Fría. Pero Neruda no sólo relaciona hechos, sino que los valora e interpreta desde su particular visión de mundo. En este sentido entonces Neruda está trabajando con la memoria, más que con la historia. De ahí la enorme cantidad de licencias que se permite y la excesiva mezcla y fusión de tiempos, perspectivas y acontecimientos de distinta naturaleza: culturales, políticos, geológicos, biográficos, míticos e históricos. El historiador chileno Ramírez Necochea admira en el libro la vocación por la historia de Neruda e indica que el *Canto* es la “Historia de

⁴⁸⁰ Le Goff observa que la novela histórica se liga a la revolución industrial del siglo XIX, pero que en 1848 la burguesía se alía con fuerzas reaccionarias y los escritores repudian el presente (Flaubert). En esta tendencia nueva ve Lukács, según Le Goff, la decadencia, la que se acentúa en el expresionismo alemán de comienzos del siglo XX. En: Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991, pp.

⁴⁸¹ Le Goff. Op. cit. p. 121.

⁴⁸² Conferencia del 11 de marzo de 1882 en La Sorbone, París, 1882.

América hecha poema”⁴⁸³, pero el proyecto no se lo planteó Neruda como una historia, o no exclusivamente como una lectura de la historia, su proyecto es un ejercicio de la memoria que lo lleva por diferentes derroteros, siendo el histórico sólo una más entre muchos otro. De hecho, según Hernán Loyola, todavía en 1943 Neruda no resolvía la dimensión histórica del *Canto*. En ese año con la publicación de “América, no invoco tu nombre en vano” se “reafirmó la modulación cronístico-lírica del lenguaje, eludiendo todavía la impostación épica”⁴⁸⁴. Y sólo con “Las flores de Punitaqui”, escrito en 1946, se determinó según el mismo especialista “el paso final hacia la modulación épica del libro”⁴⁸⁵.

Neruda se enfrenta así con un elemento fundamental para la configuración de la identidad nacional, pues la historia se erige como una relación sistemática y científica de hechos pasados que permiten pensar el futuro desde una conciencia que pertenece al presente. La historia, siguiendo a Le Goff, sería una suerte de representación diacrónica y científica de uno de los elementos más importantes de la identidad nacional: la memoria. Memoria entendida en el sentido colectivo, no sólo como relación de hechos, sino también como una memoria ideológica, que “describe y ordena tales hechos sobre la base de ciertas tradiciones consolidadas”⁴⁸⁶. En este sentido se entiende la memoria más vinculada al mito y a la interpretación de determinados hitos que han ido sedimentándose en el imaginario colectivo y no como un ejercicio netamente científico practicado sólo por expertos. Por ello es preferible pensar *Canto General* como un “ejercicio” de la memoria más que histórico, pues desde su necesidad de identidad, individual o colectiva, es que construye sus preferencias e

⁴⁸³ *Cuadernos de la Fundación*. Op. cit. 34.

⁴⁸⁴ *Obras Completas*, vol. I. Op. cit. p. 1202.

⁴⁸⁵ *Obras Completas*, vol. I. Op. cit. p. 1204.

⁴⁸⁶ Le Goff, *El orden de la memoria*. Op. cit. p. 136, citando a Nadel. “Hoy, continúa Le Goff, la memoria colectiva es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y de las sociedades en vías de desarrollo, de las clases dominantes y de las clases dominadas, todas en lucha por el poder y por la vida, por sobrevivir y por avanzar”. Op. cit. p. 181.

imágenes⁴⁸⁷. La memoria, al ser entonces rutina y progreso, sería también el extenso patrimonio de documentos y monumentos de la humanidad y el sentido que ella misma va depositando en el “inconsciente social”⁴⁸⁸. El problema es que ese “tener conciencia del pasado” en muchos casos se liga a grupos de poder y en muchos casos también puede ser que lo que se necesita sea el olvido. De esto tampoco está libre *Canto General*, pues omite acontecimientos fundamentales de la historia continental: esclavitud negra y conformación de la cultura afro-americana; impacto de América en el desarrollo de Europa a partir del siglo XVI; el mestizaje y la complejidad de la Colonia.

Es la memoria entonces la que determina la *dispositio* del texto total, lo que le permite superponer sí ciertos periodos que no coinciden necesariamente con la linealidad cronológica ni con la absoluta precisión histórica, pero que tienen su referente preciso, verificable y concreto en la realidad histórica.

En *Canto General* la organización espacial, tan ligada a la configuración de identidades territoriales y a realidades materiales se mezcla ahora con la variable temporal. A la dimensión espacial, organizada bajo ciertos parámetros, visiones de mundo y obsesiones biográficas, se le agrega ahora la historia cronológica. Pese a ser la historia lo fundamental, sigue primando aquí un gran espesor metafórico y cosmológico. Se agregan además diversas galerías de personajes, siendo los héroes libertadores y luchadores sociales aquellos personajes a los que se concede mayor atención y por los que se demuestra mayor interés. La dimensión heroica e histórica es vista como una permanente y radical lucha entre “buenos y malos”, entre poderosos y desposeídos. Recuérdese la estructura del melodrama cuyo esquematismo de extremos era una forma de “decir” las tensiones y los conflictos sociales. Los acontecimientos de la historia son vistos y condicionados bajo una gran carga emotiva, que mezcla el registro histórico con dudas, esperanzas y admoniciones. Esto significa que la historia está influida por visiones de mundo que atraen la concepción de un origen mítico, cosmológico indígena, y también la concepción utópica y mesiánica revolucionaria de una nacionalista de izquierda, las

⁴⁸⁷ Su “búsqueda (de la identidad) es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia”. Le Goff. Op. Cit. Ibid p. 181.

⁴⁸⁸ Según Le Goff estos procesos han sido ampliamente estudiados por Fromm, 1966, 1972 y Moscovici, 1991.

que trasmutan los hechos históricos a veces en apariencia de realidad o sólo en expresión de un deseo: “Hoy nacerás”, “Cambiaremos la vida”, “Desde la muerte renacemos”, “que así seamos invencibles”, “No renunciéis al día que os entregan / los muertos que lucharon”.

Pero estos ideologemas que se introducen en medio de la intención historiográfica del poeta, también están presentes en la intención historiográfica de la historia, en forma permanente. Indica Le Goff que en el siglo XX hay una gran renovación escatológica que tiene que ver con la aceleración de la historia del mundo, cuyos ejemplos más ligados al *Canto*, serían las ideologías revolucionarias, las que “insertan más o menos concientemente elementos escatológicos, es decir apocalípticos”⁴⁸⁹ y milenaristas; y la era atómica, que ha suscitado lo mismo, pero con un sentido catastrófico. Un libro importante del último ciclo nerudiano es justamente *Fin de mundo*. Hay por lo tanto en el *Canto* una gran disparidad cronológica, donde la enunciación no se distribuye proporcionalmente según la naturaleza y duración real de los acontecimientos enunciados. Mientras una gran cantidad de poemas del libro privilegia la cobertura de acontecimientos del siglo XX latinoamericano y de hechos de la conquista; una cantidad muy pequeña de ellos se refiere a la época más extensa de la historia de Chile y de América Latina: la Colonia. Tres siglos de Colonia en Chile son presentados en cinco poemas, de los doscientos treinta y uno que conforman el *Canto*, y se configuran como una pequeña parte de la sección “Los libertadores”; o sea, el periodo es situado como un “intermedio” entre los héroes de la resistencia de la conquista y los héroes libertadores de la Independencia.

En esta lógica de recuperación memorialística la sección “La lámpara en la tierra” marca un antes y un después. Este génesis continental produce la división de la memoria latinoamericana y nacional entre un antes y un después de la conquista. El antes está signado por la naturaleza y el fundamento mítico del hombre; el después, poco desarrollado en esta sección, está marcado por la oscuridad y la violencia.

⁴⁸⁹ En la opinión del autor, el “marxismo constituye una teoría escatológica por su teoría de la revolución y por su marcha ineluctable hacia una sociedad sin clases”. En: Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991, p. 80. Lo mismo cree ver en el “anarquismo radical” que espera una sociedad sin burocracia y sin gobierno.

Pero es la sección “Los conquistadores (1493)” la que marca un momento ya definitivamente histórico. El discurso se narrativiza y se vuelve muy descriptivo. Pierde además cierta riqueza de imágenes poéticas que había logrado en las dos primeras secciones. La fecha que acompaña el título es imprecisa por cuanto los procesos de conquista se inician con los asedios a la ciudad de Tenochtitlan en 1519. La intención es probablemente marcar un “después” de descubrimiento, en que inicia el periodo de la “barbarie” y “la carnicería”, derogando así la imagen del “Descubrimiento de América” asociada al providencialismo, carácter este último conferido por la historiografía hasta mediados del siglo XX. Se narran hechos que remiten a la destrucción y asolamiento de las tierras americanas por parte de los conquistadores españoles. El hablante recorre diversos países: México es la “patria azotada”, los conquistadores intervienen la sabiduría del desarrollo terrenal en Guatemala y los mitos andinos. Y es en medio de este escenario que surge Chile en el poema XVIII. En “Descubridores de Chile” se confirma la imagen de una patria que está hecha de geografía, y que existe mucho antes que la formación del Estado nacional. Al llegar Almagro a tierras “chilenas” arriba a un mapa, a un lugar donde el suelo tiene ya sus estrategias, derogando así la concepción historiográfica que le imponía a este proceso el carácter de revelación:

“Del Norte trajo Almagro su arrugada centella.

Y sobre el territorio, entre explosión y ocaso,

se inclinó día y noche como sobre una carta.

Sombra de espinas, sombra de cardo y cera,

el español reunido con su seca figura,

mirando las sombrías estrategias del suelo.

Noche, nieve y arena hacen la forma

de mi delgada patria...”⁴⁹⁰

El descubridor se minimiza y se vuelve estático en medio de una naturaleza que no sólo es magnánima, sino también animada por su plasticidad e inteligencia, formando gracias a su propia geología un “territorio” patrio. Lo que anuncia el hablante con los tres sustantivos que sintetizan la fisonomía de la “delgada patria” no es esencialmente lo propio de la patria, sino aquellos elementos que se volverán armas naturales en contra de la empresa de conquista. En

⁴⁹⁰ Sección III “Descubridores de Chile”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p.466.

el poema que le sucede, “La tierra combatiente” se concretará esta figura de una manera mucho más contundente: la tierra resiste, la nieve “quema”, “el aire chileno azotaba”, “la muerte del Sur”. Sólo en un momento posterior de la resistencia se unen “tierra y hombre”. En esa confrontación vuelve a ser la “Araucanía”, la “Patria despiadada” el centro del conflicto y la defensa, pero ahí también ocurre la conquista: “En las entrañas de mi patria/ entraba la punta asesina/ hiriendo las tierras sagradas” (“El empalado”).

Pero es el periodo de la Colonia donde claramente opera una intención memorialística más que la veracidad histórica. Ella es vista sólo como un paréntesis, como una “dilatada guerra”, como el resultado de un Arauco que no se sometió y que dio lugar a “la sangre de tres siglos, la sangre océano, la sangre atmósfera que cubrió mi tierra”⁴⁹¹. Es, por lo demás, un periodo del cual se sabe bastante como para entrar en mayores detalles. El tiempo aparece detenido y el espacio inmovilizado, repartido entre haciendas y encomiendas:

“Por el espacio muerto iba la llaga
del mestizo y del látigo”

(“Las haciendas”)

“Así se estancó el tiempo en la cisterna.

El hombre dominado en las vacías
encrucijadas, piedra del castillo,
tinta del tribunal, pobló de bocas
la cerrada ciudad americana”

(“Los nuevos propietarios”)

“Luego tierra y océanos, ciudades,
naves y libros, conocéis la historia”

(“La dilatada guerra”)

Mientras la visión progresista y nacionalista popular detiene la mirada en los procesos de conflictos más extremos, en la agudización de las crisis sociales y en la aparición de discursos o personajes redentores; pasa casi por alto por un periodo que se evalúa como de petrificación

⁴⁹¹ “Valdivia (1544)”, sección “Los Libertadores”. *Obras completas*, vol. I. Op. cit.

espacio-temporal, lo que no se corresponde con la realidad histórica, aunque sí con algunas interpretaciones historiográficas.

Como un contrapeso a estas imágenes de violencia y dominio se configura la sección “Los libertadores”, centrada más en personalidades excepcionales que en acontecimientos históricos. Ahí la memoria poética rescata emotivamente al primer héroe indígena (“Cuauhtémoc (1520)) y al primer defensor de indígenas (“Fray Bartolomé de las Casas) para continuar inmediatamente con los héroes araucanos. Todos son vistos bajo la imagen de un gran árbol, “el árbol del pueblo”. No hay un único héroe, sino que son muchos, hermanados todos por un carácter ético y justiciero que parece heredarse. Primero son los héroes amerindios y araucanos, luego los héroes de la independencia, para concluir en los dirigentes sociales de principios del siglo XX, destacándose aquí Luis Emilio Recabarren de Chile. En oposición a todos estos “libertadores” se realiza la sección “La arena traicionada”. En su primera parte se hace desfilar a una serie de traidores, “hijos terribles” de una América decimonónica y contemporánea. En la segunda parte, subtitulada “Las oligarquías”, aparece el sistema económico liberal presente en toda América. La mirada es la de un nacionalista de izquierda que rescata los hechos bajo una mirada cargada de intenciones de denuncia y utópicas. Muchos de los textos de esta parte se refieren a Chile y a la traición del presidente González Videla. Lo que quisiera destacar a propósito de nuestras reflexiones en torno a la memoria y a la historia nacional es el poema que sirve de introducción a toda esta quinta sección:

“Tal vez, tal vez el olvido sobre la tierra como una copa
pueda desarrollar el crecimiento y alimentar la vida
(puede ser), como el humus sombrío en el bosque.

Tal vez, tal vez el hombre como un herrero acude
a la brasa, a los golpes del hierro sobre el hierro,
sin entrar en las ciegas ciudades del carbón,
sin cerrar la mirada, precipitarse abajo
en hundimientos, en aguas, minerales, catástrofes.

Tal vez, pero mi plato es otro, mi alimento es distinto:
mis ojos no vinieron para morder olvido:

mis labios se abren sobre todo el tiempo, y todo el tiempo,
no sólo una parte del tiempo ha gastado mis manos.

Por eso te hablaré de estos dolores que quisiera apartar,
te obligaré a vivir una vez más entre sus quemaduras,
no para detenernos, como en una estación, al partir,
ni tampoco para golpear con la frente la tierra,
ni para llenarnos el corazón con agua salada,
sino para caminar conociendo, para tocar la rectitud
con decisiones infinitamente cargadas de sentido,
para que la severidad sea una condición de la alegría, para
que así seamos invencibles”⁴⁹²

Si me he detenido en la transcripción total del poema es porque me parece que aquí se concentra tanto la intención memorialística de Neruda como la sistematización explícita de su conciencia social, aspectos tan relevantes para los propósitos de este estudio. Pues más que el hecho recordado o denunciado, lo que hay aquí es una actitud política y la intención poética que subyace a la presencia o ausencia de ciertos hechos, lo que está determinado por una clara conciencia de clase asociada a la dimensión cívico-social, expresada básicamente como crítica social. El hablante aquí desea explicarse a sí mismo, y a los otros, la necesidad de no olvidar. Pero antes de eso, desde la primera estrofa y hasta la mitad de la segunda, lo que ha habido es la relativización (“tal vez, tal vez”, “(puede ser)”) de una tendencia natural hacia el olvido por parte de la naturaleza y del hombre común y corriente. En efecto, podría ser que el crecimiento y la vida sobre la tierra sucedan gracias al “olvido”, pero bajo la imagen caliginosa del “humus sombrío del bosque”; podría ser que al hombre le baste con su trabajo cotidiano, pero lo hace inevitablemente precipitándose en la “catástrofe”. Es el hablante entonces el que tiene clara conciencia y necesidad de “no olvidar”, por eso la imagen del “ojo” y del “labio” dispuestos a la memoria y al hiperbólico “sobre todo el tiempo”. La tercera estrofa, muta el tiempo de la enunciación hacia el futuro en donde será el hablante el que contará la historia de “dolores” y “quemaduras” para que ese otro conozca, adquiera conciencia social y progrese; no para detenerse, ni para sufrir ni para insistir en el resentimiento (“ni para llenarnos el corazón con

⁴⁹² Sección V “La arena traicionada”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 566.

agua salada”), sino como un camino “severo” e “invencible” hacia la alegría. Vuelve Neruda aquí al ideologema de la lucha sacrificial en medio de los movimientos sociales de los años cuarenta e invierte definitivamente, por lo menos en lo que resta de *Canto General* la imagen configurada sobre el “olvido” en su *Tercera Residencia en la Tierra*. En el poema “No hay olvido” son precisamente los seres materiales y humanos los que demandan del hablante la necesidad de la memoria, en circunstancias que él se siente asediado por “tantas cosas que quiero olvidar”:

“Por qué tantas regiones, por qué un día
se junta con un día? Por qué una negra noche
se acumula en la boca? Por qué muertos?”

El hablante no entiende la lógica de tanto espacio y del tiempo que se acumula inevitablemente, tampoco la lógica de la muerte, aunque una y otra vez constate sus presencias destructoras:

“No son recuerdos los que se han cruzado
...
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta,
y lo que se desploma de las hojas:
la oscuridad de un día transcurrido,
de un día alimentado con nuestra triste sangre.”

Es el hablante asediado por la destrucción y la muerte de las materias y quien, hecho de una “triste sangre”, nada puede hacer para contrarrestar los procesos. Esto sucede fundamentalmente porque no ha entrado en escena la historia, pero cuando lo hace, aquí en el poema del *Canto*, me parece a mí que algo pierde el poema, algo se extraña del materialismo corporal de las “residencias” y del temple más connatural al hombre: de angustia frente a la muerte, la destrucción y la inconmensurabilidad temporal.

2.c.5-. Los héroes y la identificación nacional

Este apartado debe entenderse como un derivado del anterior, pues el espacio de la memoria y la historia son los contextos de estos héroes que, si bien tienen un muy específico referente en la realidad, son textualizados poéticamente superponiéndose al héroe real, al del documento –

si es que posible a estas alturas acceder a él por medio de fuentes—este nuevo surgido de la producción textual. En este ejercicio historiográfico entonces se ha superpuesto sobre la máscara textual de cada héroe (trabajo ya realizado por los discursos de la historia) una segunda máscara, diseñada a la medida de *Canto General* y según los intereses del hablante.

Su disposición, presencia e intervención tienen la misma estructura esquemática de la historia vista como una permanente disputa de poder, pero ahora la función es algo distinta. Lo que cada una de las configuraciones de héroes permite es la relación de la experiencia (lectora) con los arquetipos, tal y cual se daba en el melodrama, gracias a los cuales realiza su propia identidad.

La importante presencia de estos “héroes” al interior del *Canto* hace pensar en un Neruda que intuye una tendencia historiográfica⁴⁹³ en que no sólo tienen sentido las historias de comunidades con contornos definidos (nacionales) o la humanidad como totalidad, sino que su centro de interés está en el individuo, como sujeto de un devenir histórico, lo que se manifiesta en las biografías sobre héroes y aquí coincide el personaje histórico con el héroe. “Por esa adscripción del devenir colectivo a una existencia personal surge el héroe, producto de una tendencia antropomórfica del espíritu que olvida muchos elementos históricos y conserva sólo ciertos rasgos asimilables a la sucesión de hazañas individuales”⁴⁹⁴. Y los hay de varios tipos. Cuando la comunidad personaliza los procesos históricos da origen a héroes casi míticos. Puede suceder también que la comunidad refleje en ellos sus propios ideales transformándolos en la realización más alta y ejemplar de ellos. En estos casos el héroe posee un trasfondo histórico, aunque transformado en parte por la leyenda. Lo que frecuentemente sucede en estos casos es que el héroe es arrancado por la leyenda de ese trasfondo histórico y es convertido en

⁴⁹³ Me estoy basando para aseverar esto en José Luis Romero: *Sobre la biografía y la historia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1945. El historiador argentino distingue tres tipos o esquemas regulares dentro de los cuales se ordenan y estructuran los elementos de la intelección histórica: 1-. Intuición de una comunidad con contornos definidos (historias nacionales). 2-. Intuición de la humanidad como totalidad, el desarrollo histórico se refiere a ciertos valores sobre-individuales, y no individuales. 3-. Intuición del individuo como sujeto de un devenir histórico, manifestado en la biografía, que el autor entiende como historia.

⁴⁹⁴ Ibid. p. 24.

la personificación de la perfección y el virtuosismo que la comunidad le atribuye a este “héroe de las hazañas”, arquetipo que produce un “individuo despersonalizado en la medida en que personaliza en él un proceso colectivo... Como dependen del sistema de valores vigentes, los arquetipos corresponden a un número limitado de formas de vida fácilmente discernibles”⁴⁹⁵. Otro tipo de héroe es el “individualista”, aquel que vale por su “absoluta y radical singularidad”, y entonces lo que se valora son aspectos de la personalidad, la concepción de la vida y del mundo, su forma de conducta y motivaciones, sus aventuras y accidentes.

En *Canto General* no hay un único héroe, sino que son muchos hermanados por un carácter ético y justiciero que parece heredarse. Estos héroes que o bien adquieren rasgos arquetípicos o bien, individuales; se mezclan con la historia poética donde el protagonista es el colectivo (pueblos y razas). Todo esto conforma una mirada histórica bastante singular pues si bien se destacan las hazañas individuales, ello se realiza desde una perspectiva de un colectivo o de alguien que habla por ese colectivo y desde el cual se valora la hazaña o el gesto heroico específico. Generalmente un “nosotros” le agradece al “homenajado” el haberse convertido en “padre” de todos ellos:

“estás hoy con nosotros, eres nuestro
padre del pueblo, inmutable soldado”

“B.O’Higgins Riquelme”

“Recabarren, hijo de Chile,
padre de Chile, padre nuestro”

“Padre de Chile”

“Te cruzamos corriendo y levantando
tu vestidura, padre polvoriento”

“San Martín (1810)”

En este caso lo que erige es el héroe arquetípico que encarna virtudes que lo hacen ser “deseado” como el padre, pero que también reemplaza, secularizándola, la figura de Dios Padre. Lo que el hablante registra especialmente entonces es el uso social que se hace del

⁴⁹⁵ Ibid. p. 28.

héroe. Ocurre en un poema (“El corazón de Pedro de Valdivia”) que el hablante interviene incluso en los hechos en que los araucanos apresan y le dan muerte al conquistador Valdivia, adquiriendo el poema rasgos “noveleros” en torno al ritual de la sangre. No importante tanto el apego al hecho histórico, como los anhelos colectivos que este héroe encarna.

En el *Canto* aparecen primero los héroes araucanos (en “Los libertadores”) antecidos por Ercilla; luego son los líderes de la independencia de Chile, destacándose Bernardo O’Higgins y José Miguel Carrera, mientras que Manuel Rodríguez y San Martín aparecen naturalizados en medio de la geografía chilena. Los héroes que sucederán a todos estos son los líderes sociales del siglo XX, con énfasis y detención en la figura del dirigente obrero y comunista Luis Emilio Recabarren. En todos se da una mezcla entre el héroe arquetípico y la necesidad de individualizar su perfil, aunque no siempre haya veracidad histórica.

De los héroes de las primeras luchas araucanas, entre Lautaro y Caupolicán, ya hemos visto, prefiere al primero. De Lautaro destaca su larga genealogía y hazañas, su lentitud ligada a la naturaleza para configurarse como aquél que es capaz de derrotar al “Centaurio” Pedro de Valdivia. Su descripción es altamente metafórica y recurre a imágenes culturales y de la naturaleza para ensalzarlo. Lautaro encarna la idea que aparece insistentemente en el *Canto* acerca de que es la tierra la que extrae al “hombre” de ella misma. Por eso Caupolicán fecunda la tierra de donde nacerá el estratega, lo que sucede en el poema “Lautaro (1550)”:

“La sangre toca un corredor de cuarzo.
La piedra crece donde cae la gota.
Así nace Lautaro de la tierra”

Los héroes representan también una continuidad a través de la sangre en la “piedra” y cuya memoria es guardada por la tierra. Luego, en su educación intervienen las fuerzas de la naturaleza, gracias a las cuales él desarrolla la compostura del guerrero y estratega, agresiva e indómita, que dirigirá a su pueblo. Los versos endecasílabos repiten su estructura descriptiva y su tiempo pretérito definido le da gran consistencia y determinación al pasado del estratega:

“Se hizo velocidad, luz repentina.
(...)
Trabajó en las guaridas invisibles.
Durmió en las sábanas del ventisquero.

(...)

Iguoló la conducta de la flechas

(...)

Sólo entonces fue digno de su pueblo”.

Todo el pasado se acumuló en él para conquistar el presente. Si uno quisiera recomponer cierta semblanza o figura concreta del héroe araucano no podría, aunque la sensación que deja el poema es la de un ser casi sobrenatural que toma de la naturaleza sus fortalezas y aprendizajes y que a veces pareciera transfigurarse en ella. En cambio en el poema de Ercilla Lautaro es visto a través de sus rasgos físicos y en su virtuosismo de estratega: “Fue Lautaro industrioso, sabio, presto / de gran consejo, término y cordura/ manso de condición y hermosos gesto, / ni grande ni pequeño de estatura; / el ánimo en las cosas grandes puesto,/ de fuerte trabazón y compostura, / duros los miembros, recios, nervosos,/ anchas espaldas, pechos espaciosos...”. En Neruda más que el aspecto físico lo que importa es la imagen de un hombre que adquiere fuerzas ciclópeas y una conducta ética inigualable: “Estudió para viento huracano./ Se combatió hasta apagar la sangre/ Sólo entonces fue digno de su pueblo”.

Pero antes, en la sección los “Conquistadores” ha emergido otro héroe en medio de Arauco y del lado de los invasores: el poeta español Ercilla que aparece en los “territorios de raíces”, donde “todo será en la tierra devorado”, y donde él será el único que “no beberá la copa de sangre”. Recuérdese cómo esa “copa” refiere a la barbarie y también a la naturaleza del hombre, brutal y destructiva, de la que nadie se había podido sustraer, ni siquiera el propio Neruda. Pues bien, aquí tenemos a un Ercilla, héroe “individual” en medio del horror y cuyo canto ha girado en torno a un hecho que para los españoles ha sido “en vano”, replicando así el “vano” tan persistente de *La Araucana*.

De los héroes independentistas interesa me interesa destacar que pese a las disputas que ellos mantuvieron entre sí en el periodo de la Independencia chilena, el poeta no los ha confrontado en ningún momento. En este contexto la figura más magnánima es la que se configura a partir de José Miguel Carrera, a quien llama “príncipe del pueblo” bajo el formato del “drama” y de quien valora especialmente su gesta civilizadora y cultural, realizando hacia el final del texto un gesto de expiación por medio del cual se le pide a Chile que lo salve de la ignominia de haber sido asesinado. En este caso en una disposición de texto dramático se configura la biografía individual del héroe y los aportes concretos que hizo a la formación nacional. Los

restantes son héroes que valen más por lo que representan arquetípicamente: Manuel Rodríguez encarna la imagen del guerrillero fuera de ley y ubicuo por cuanto está en todas partes de Chile a la vez y San Martín, “extenso entre todos los héroes”, se convierte en el país físico, en la geografía construida de “confines”. De ahí que si figura se textualice en un formato inequívocamente nacional: el de la cueca.

El poema “Bernardo de O’Higgins Riquelme (1810)” destaca sobre todo por la importancia que tiene el personaje en el imaginario nacional. O’Higgins es aquí un héroe claramente militar e individual, humanizado a través de imágenes que recuperan su infancia y juventud y configurado bajo la lógica de la excepcionalidad. Catorce estrofas conforman el poema de metro irregular y verso libre y cuyo ritmo está dado por la rememoración revitalizante que se hace del héroe. El hablante viene a celebrarlo y lo hace proyectando su propia identidad personal sobre el héroe chillanejo, y no, como se quejaba Alone, proyectando sobre él “la imagen del pueblo, construida a su semejanza, con bellas frases lapidarias y gestos simbólicos”⁴⁹⁶. Sólo los primeros versos de la segunda estrofa podrían remitir a esto: “Eres Chile, entre patriarca y huaso,/ eres un poncho de provincia, un niño...”, pero el desarrollo posterior del poema contraviene este inicio bastante prosaico y de imágenes demasiado criollistas, en el peor sentido del término. Prontamente esta “estampa poética” va recorriendo distintos formatos, diversificando bajo distintos puntos de vista, actitudes, discursos y temples la configuración del héroe. Lo que primero ocurre en esta rememoración biográfica es la proyección, cuando se refiere a la infancia del héroe, de la propia infancia del Neruda real, más que del O’Higgins real:

“Eres...

(...)

un niño férreo y tímido en la escuela,

un jovencito triste de provincia.

⁴⁹⁶ *Dulce Patria*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1949. Tenía 44 páginas. Alone. “Dulce patria”. *Estudios Públicos*. Op. Cit. p. 328.

En Santiago te sientes mal, te miran
el traje negro que te queda largo...”⁴⁹⁷

Para ceder pronto el paso a la imagen del otro, efectivamente, pero bajos imágenes que remiten a un O’Higgins del “retrato”, la “estatua”, el monumento que la historia nacional ha ido construyendo sobre él:

“y al cruzarte la banda, la bandera
de la patria que nos hiciste,
tenía olor de yuyo matutino
para tu pecho de estatua...

(...)

Todo lo cambia el tiempo, todo menos tu rostro.

(...)

Eres el mismo sólido retrato
de quien no tiene padre sino patria”⁴⁹⁸

La detención del tiempo, bajo imágenes muy débiles y simples, es uno de los mecanismos que retienen a O’Higgins en esta suerte de petrificación heroica: los relojes se detienen en la “hora de Chile”, la de su Independencia. Durante todas las siguientes estrofas lo que se configura es un héroe con un destino plagado de obstáculos, a los que él se sobrepone gracias a su espíritu guerrero-militar y a su temperamento discreto: se destaca la figura del “abandonado”, en contra del dato histórico⁴⁹⁹; del “desterrado”; del “derrotado” – se prefiere hablar de Rancagua (desastre), y se omite Maipú (triumfo) . El valor que se destaca al lado de esta rememoración negativa es la del “inmutable soldado”, su “fiesta” como un “castillo de explosiones” es la que

⁴⁹⁷ Sección IV “Los libertadores”, “Bernardo O’ Higgins Riquelme (1810). En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 505.

⁴⁹⁸ Ibid. pp. 505-506.

⁴⁹⁹ O’Higgins era hijo natural de Ambrosio O’Higgins, intendente de Concepción, quien luego se convertiría en gobernador de Chile y posteriormente en virrey del Perú, el cual nunca lo abandonó. Su madre, Isabel Riquelme, era de la aristocracia chilena.

se opone a “la fiesta” excluyente y opresora de los “caballeros capitales”. La última estrofa mece al héroe en el largo sueño de la muerte, pero además lo configura en la derrota y en la necesidad de que, estando en la tumba, él olvide, pues no hay salida frente al permanente triunfo de las aristocracias, pese a su gesta. Se mezclan aquí distintas pulsiones emancipatorias con discursos claramente escatológicos y decadentes:

“Si sueñas, hoy tu sueño está cumplido.

Suéñalo, por lo menos, en la tumba.

No sepas nada más porque, como antes,

después de las batallas victoriosas,

bailan los señoritos en palacio

y el mismo rostro hambriento

mira desde la sombra de las calles”⁵⁰⁰

El valor del discurso no radica claramente en sus virtudes estéticas, sino en su capacidad para transgredir la versión militar de la identidad nacional, generalmente triunfalista, grandilocuente y mitificante y que proyecta en O’Higgins (también en Prat, ya lo hemos visto) ciertos valores que se erigen como inmutables y edificantes de cierta nacionalidad. Lo interesante del poema es que contraviene la imagen inmutable y prístina de O’Higgins, para condolerse junto a él de la ineficacia de su hazaña heroica independentista, mirada ahora desde los intereses del pueblo chileno. Lamentablemente, la estrofa final, no puede escapar al prurito emancipatorio del discurso nacionalista de los años cuarenta, por lo que el poema remata en una inevitable arenga militar, donde sólo ha variado quien enuncia, que es ahora el pueblo mismo:

“Pero hemos heredado tu firmeza,

tu inalterable corazón callado,

tu indestructible posición paterna,

⁵⁰⁰ Sección IV “Los libertadores”, “Bernardo O’ Higgins Riquelme (1810)”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 507.

...

padre del pueblo, inmutable soldado”⁵⁰¹

Para configurar la imagen de O’Higgins, Neruda debió enfrentar una gran tradición historiográfica erigida en torno a él. En efecto, la figura de O’Higgins ya en el siglo XIX comienza a ser historizada, publicándose los extensos estudios de Miguel Luis Amunátegui (1853) y Benjamín Vicuña Mackenna (1860)⁵⁰². Así Neruda está poetizando el uso social de estos héroes y no pretende erigirse él en el biógrafo más riguroso. Por eso resulta extraño que un agudo crítico como Alone le pida fidelidad histórica, pues no es éste su propósito primordial. En un artículo crítico⁵⁰³ sobre *Dulce Patria*⁵⁰⁴, pequeño libro que contenía parte de lo que luego sería la sección “Los libertadores”, Alone le reprocha a Neruda la artificiosidad que rodeaba a sus “héroes” y refiriéndose al poema sobre O’Higgins agregó: “La semblanza, tras los barrotes de la estrofa, no es ciertamente la biográfica y documental”⁵⁰⁵. En efecto, no lo era, no lo podía ser, pues estaba frente a un poema.

La herencia o’higiniana se proyecta luego en otros “padres de la patria”, más contemporáneos, de quienes se destacará no ya su valor militar sino sus decididas obras en

⁵⁰¹ Ibid. p. 507.

⁵⁰² Ambos destacados historiadores e ideólogos liberales del siglo XIX. Amunátegui, Miguel Luis y Benjamín Vicuña Mackenna. *Vida del jeneral don Bernardo O’Higgins: (su dictadura, su ostracismo)*. Santiago de Chile: Rafael Jover, 1882; Vicuña Mackenna, Benjamín. *El ostracismo del jeneral D. Bernardo O’Higgins*. Valparaíso: Imprentas i Librerías del Mercurio de Santos Tornero, 1860. El Archivo O’Higgins ha sido publicado en su integridad en 26 tomos.

⁵⁰³ Alone omitió toda crítica sobre *Canto General*, aunque escribió dos artículos de dos de sus secciones: “Neruda” (Sobre “Alturas de Macchu Picchu”). En: *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1947; “Dulce patria”. En: *El Mercurio*, 12 de junio de 1949. Reproducidos por “Alone y Neruda”. Véase Salerno, Nicolás. *Estudios Públicos. Edición especial*. Op. cit. pp. 297-389.

⁵⁰⁴ *Dulce Patria*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1949. Tenía 44 páginas.

⁵⁰⁵ Alone. “Dulce patria”. *Estudios Público*. Op. cit. p. 328.

favor de la defensa de las riquezas nacionales (Balmaceda) y de la dirección de los movimientos obreros chilenos (Recabarren), acercándose así mucho más al nacionalismo de izquierda de la primera mitad del siglo XX. En el caso de Recabarren habría que destacar que a lo menos ocho poemas (parte XXXVIII de la sección "Los libertadores") lo tienen como motivo central, retardando su aparición y creando una expectativa muy fuerte en torno a la aparición mesiánica de este "Padre nuestro".

Resumiendo podemos decir que hay sin duda una fuerte intención memorialística en *Canto General*, pero en una importante parte del texto lo metafórico parece sobre-imponerse a lo metonímico, privilegiándose imágenes que no siempre responden estrictamente a la realidad histórica. Una vez más lo que aquí prima es la configuración de una memoria que reconstruye e interpreta desde una axiología personal, terrenalista y partidista, sobre todo en base a figuras o personajes históricos con los cuales el hablante se identifica más plenamente.

2.c.6-. Nacionalismo y representación de lo popular

La representación histórica, originada en medio de Arauco, se complementa con la intención mesiánica, por parte del hablante, de liberación de los pueblos y la denuncia acerca de las condiciones miserables en las que ésta habita. Las fuerzas que someten a este pueblo son representadas bajo la imagen de traidores, conquistadores, auto-condecorados "patriotas", dictadores, aristócratas y burócratas. Cuando el *Canto* entra en este terreno, abandona claramente la intención cosmológica o memorialística y entra en el terreno de la conciencia social, cívica y nacional. Ya hemos visto que al origen le sucederá una larga guerra de trescientos años. Es Pedro de Valdivia quien "marcó las piedras de la patria/ dejándolas llenas de muertos, y soledad y cicatrices". A los conquistadores se le opondrán los libertadores y los héroes araucanos; los líderes sociales de los veinte se opondrán a los traidores de la Guerra Fría. Junto a los grandes y mesiánicos héroes habrá siempre una patria herida, víctima, más República que resguardo:

Triste República azotada
como una perra por ladrones

(...)

Triste nación gonzalizada

(...)

Triste República en la mano

del que vendió a su propia hija
y su propia patria entregó
herida, muda y maniatada”⁵⁰⁶

En estos poemas el hablante toma distancia épica, para configurarse como poeta-profeta en medio de la hecatombe, su temple está impactado por una coyuntura política adversa. Ya no es el yo en medio de un continente en formación, hecho del mismo “légamo”, sino un poeta con propósitos redentores e ideas utópicas en un mundo en desintegración. Otros trabajos han establecido lúcidamente la necesaria relación entre poesía y política en el *Canto*, pienso sobre todo en el extenso estudio de María Magdalena Solá. Me gustaría aquí solamente referirme a dos de las representaciones identitarias nacionales que me parecen de las más fundamentales: la mirada nacionalista de izquierda y la representación de lo popular.

De lo primero diremos que el nacionalismo en Neruda se haya claramente ligado a su conciencia social (bastante más amplia que la conciencia de clase), con responsabilidad cívica y pulsión de cambio. La expresión de esta ideología se expresa mejor cuando se hace por vía indirecta y no cuando el discurso emancipatorio inhabilita el logro estético. Un buen ejemplo es el poema “Balmaceda de Chile (1891)”, el que posee una estructura casi dramática y en el que muchas veces el hablante cede su lugar al discurso de los otros, ya sea el del propio Balmaceda o el de los interventores estadounidenses:

“El Presidente regresó hace poco
del desolado Norte salitroso,
allí dijo: ‘Esta tierra, esta riqueza
convertiré en escuelas, en caminos,
en pan para mi pueblo”⁵⁰⁷

Lo que aquí ocurre es que el texto no se quiere poético sino declaradamente cronístico y exteriorista, le interesa el dato y la historia, y ya no la voz poética o la imagen metafórica. Casi en la línea poética de Ezra Pound y Ernesto Cardenal. Lo que resulta interesante es la

⁵⁰⁶ Sección X “EL fugitivo”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 707.

⁵⁰⁷ Sección IV “Los libertadores”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 536.

intertextualidad lograda a través de la cita, que aunque no sea fidedigna, enriquece el discurso con nuevas perspectivas y testimonios. Lo que se valora de Balmaceda es el sueño que trató de implementar en Chile, el de un nacionalismo autonómico y social, antiimperialista y con justicia social. Pero también está la inevitabilidad del fracaso, debido a presiones provenientes de intereses externos y de las oligarquías nacionales:

“Mira a través de la ventana
un trozo postrero de la patria,
pensando en todo el largo cuerpo
de Chile, oscurecido,
como una página nocturna”⁵⁰⁸

Pero el nacionalismo de corte marxista y declaradamente comunista es el que textualiza en los poemas dedicados a Luis Emilio Recabarren donde el héroe es claramente colectivo, aunque posee ciertos rasgos mesiánicos. Destacan las luchas en un país que se evalúa marcadamente industrial, portuario y minero – hay que recordar la importancia del “obrero” para el marxismo – y donde los campesinos casi no aparecen. En el presente, la traición de González Videla, es la que activa claramente esta conciencia social bajo la forma del discurso utópico, la invocación de las fuerzas necesarias y los “juramentos” liberacionistas. Pero la continuidad de la memoria también hace aparecer la pulsión sacrificial, combativa y heroica que ahora debe encarnarse en el pueblo mismo, pues ya no hay héroes “positivos”. Sin embargo, en algunos momentos el discurso emancipatorio se vuelve en extremo victimalista y sacrificial haciendo de estos fenómenos valores en sí mismos, sin proponer visiones alternativas y militarizando ciertas imágenes: “No renunciéis al día que os entregan/ los muertos que lucharon...”.

Pero también son representados en una perspectiva axiológica respecto del nacionalismo de derecha, los que han detentado el poder en contra del pueblo. Ya dijimos que las figuras varían entre conquistadores, traidores y oligarcas; pero el *Canto* no se reduce a una mera denigración pública de estos personajes, aunque a veces se roce dicho gesto. En este sentido, se denuncia un nacionalismo ligado a la formación del Estado nacional, que se ha valido de discursos patrioteros y símbolos nacionales y que además ha creado y multiplicado sus poderes fácticos para asegurar su consolidación. El régimen criticado es de injusticias sociales y represión

⁵⁰⁸ Sección IV “Los libertadores”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 538.

permanente hacia el pueblo, y en él, no sólo desfilan políticos, ministros y parlamentarios, sino también compañías y agentes extranjeros, oradores, abogados, periodistas, “siúticos” e incluso escritores. De hecho, los propios “Poetas celestes” son “condenados” por su escapismo en la sección “La arena traicionada”. Cuando los poemas refieren a la corrupción en las elecciones entonces la imagen de un nacionalismo de estado decadente y con connotaciones dictatoriales queda en evidencia. Son estos mismos los que, combatiendo a los héroes de la independencia, traicionaron las “banderas”, haciéndose pasar por demócratas:

“A las once de mañana
llegaron del campo las carretas
atiborradas de inquilinos.

(...)

Torvos, tostados, harapientos,
Son apiñados, conducidos
Con una boleta en la mano...

(...)

Más tarde
les han tirado carne y vino
hasta dejarlos bestialmente
envilecidos y olvidados.

Escuché más tarde el discurso
del senador así elegido:

‘Nosotros, patriotas cristianos,
nosotros, defensores del orden,
nosotros hijos del espíritu’⁵⁰⁹

Lo que Neruda pretende es denunciar y hacer la crónica del nacionalismo fascista e imperialista que se cierne sobre su patria, encubriendo sus pretensiones con discursos patrioterros. En el poema “Los abogados del dólar” sea realiza un crónica dramatizada de cómo los abogados criollos de compañías extranjeras facilitan la labor de abuso y desequilibrio en

⁵⁰⁹ Sección V “La arena traicionada”, “Elección en Chimbarongo (1947)”. En: *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 584.

las relaciones comerciales, vendiendo el país a pedazos o bajo engaño y explotando la mano de obra de sus habitantes. Quien habla es el propio abogado, en sendos pasajes del poema:

“No es necesario pagar tanto
a estos nativos, sería
torpe, señores, elevar
estos salarios. No conviene.
Estos rotos, estos cholitos
no sabrían sino embriagarse...
(...)
Dónde habita, preguntaréis,
este virus, este abogado,
este fermento del detritus...?
(...)
Lo encontraréis...
(...)
Pavoneándose, vestido
de smoking, en las recepciones,
inaugurando monumentos
con esta frase: Señores
la Patria antes que la vida,
es nuestra madre, es nuestro suelo,
defendamos el orden, hagamos
nuevos presidios, nuevas cárceles”⁵¹⁰

No es necesario ir muy lejos en la historia para comprobar que estos discursos, tristemente repetidos en la historia de las naciones, llevado a la concreción histórica se transforman con mucha facilidad en guerras internas en nombre de la Seguridad Nacional y la amenaza del enemigo interno, es lo que permitió de hecho en los regímenes fascistas europeos realizar la “limpieza racial” y es lo que permitió en Chile, ya en tiempos de la “catástrofe nacional” como llamaba Patricio Marchant a la dictadura chilena de 1973, legitimar a extremos horribles la

⁵¹⁰ Sección V “La arena traicionada”. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. 591-592.

Doctrina de la Seguridad Interior del Estado justificada bajo la imagen de la “amenaza marxista”.

En otro ámbito muy distinto, pero formando parte de este “esquema” nerudiano tenemos la representación de lo popular y que consiste en la capacidad para atraer al sentido central de *Canto General* el lugar que tiene el pueblo. Una vez que se ha abandonado la versión indígena de la identidad, entra en escena lo popular, asociado aquí a las masas de gentes explotadas y contra-hegemónicas en el marco de la injusticia social de la época, y cuya función emancipadora se enaltece cuando lo amenazado es la integridad de la “patria”. Lo nacional-popular se halla restringido aquí a la lucha entre clases sociales y por la hegemonía.

Descartadas quedan entonces algunas acepciones fundamentales del término, como aquella que remite a la cultura hecha por el pueblo mismo (Williams) o aquella cultura que se opone a lo culto. Se privilegiará aquí, en lugar del ámbito cultural (el de Violeta Parra), el social y el político. Se pensará en lo popular en términos socioeconómicos, o sea, como aquellos que “por su situación económica y social, contrastan con los grupos minoritarios que detentan el poder y la riqueza”⁵¹¹. Pero se impone a ella la idea política y épica de la noción de pueblo: “nosotros, el pueblo”. El género melodramático opera aquí fundamentalmente en la dimensión social y confrontacional entre clases sociales, descartándose la intervención de lo popular en términos más simbólicos o carnavalescos.

Ahora la identidad se configura en relación con otros con los cuales el hablante se identifica. La sección paradigmática al respecto es “La tierra se llama Juan” (VIII). Ahí, de los quince poemas que llevan nombres específicos de personas, once pertenecen a personajes chilenos. En todos los textos el hablante les otorga nombres precisos, sacándolos del anonimato en que se mantuvo al hombre en “Alturas de Macchu Picchu”: labrador, tejedor, domador, albañil. Hernán Loyola indica que es aquí donde el hombre aparece denominado históricamente, dejando atrás la dicotomía entre hombres prosaicos y anónimos y hombres poéticos. La configuración privilegiada aquí es su actividad productiva y su condición de “explotados”. Así, los quince poemas llevan por título el nombre de un trabajador, su trabajo y la localidad a la cual pertenece.

⁵¹¹ Béjar Navarro, Raúl. *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*. México: Universidad Autónoma de México, 1983, p. 145.

En la enunciación el hablante desdobra su voz en muchas otras voces, multiplicando la focalización y los puntos de vista, convirtiéndose muchas veces el mismo hablante en uno de los personajes, generalmente en un tono de queja y pesadumbre por la condición miserable de vida. Gabriel Salazar cree ver en este tipo de comportamiento un rasgo distintivo de la identidad nacional: la cultura popular sería capaz de sobrevivir y sobreponerse a cualquier adversidad, por su carácter flexible y adaptativo. Esta visión, esencialista, subyace a la versión de la cultura popular como elemento central de la identidad chilena⁵¹².

Lo que se profundiza y radicaliza de ellos son sus miserias, la sordidez en la que habitan, la brutalidad de su condición, las represiones de que son y han sido víctimas y la dureza con la que han enfrentado el sentido heroico de la vida. La identidad privilegiada del otro se centra en rostros “hermosamente” marginales, silenciosos y endurecidos por el trabajo y se vuelve demasiado repetitivo el término “harapo”. Se recupera aquí un ideograma ya instalado en la poesía moderna por Whitman: el “feísmo”; quien recupera “lo hermoso de la fealdad y la tristeza”⁵¹³ de la vida urbana. Desrealiza así de alguna manera la tendencia social a estetizar lo pobre y lo rico, bajo el valor de la fealdad y la belleza, respectivamente; para descubrir en la sordidez de la miseria gestos de solidaridad y humanidad. Generalmente esta suerte de estética de la pobreza privilegia conscientemente los espacios urbanos, pues ya vimos que lo campesino, cuya presencia es muy débil, queda diluido en la cosmología natural.

“Pero no sólo fue en los campos
la herida del hombre. Más lejos,
más cerca, más hondo clavaron:
en la ciudad, junto al palacio,
creció el conventillo leproso,
pululante de porquería,

⁵¹² Esto lo indica Jorge Larraín en *Identidad chilena*. Op. cit. p. 173.

⁵¹³ Dice José Martí de Mollet. En: Rama, Ángel. “Indagación de la ideología en la poesía (Los dísticos seriados de *Versos sencillos*). En: *Literatura / Sociedad*. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Hachette, 1983, pp. 209-256.

con su acusadora gangrena”

“Las tierras y los hombres”⁵¹⁴

“Y me mostraron sus raciones
de miserables alimentos,
su piso de tierra en las casas,
el sol, el polvo, las vinchucas,
y la soledad inmensa”

“Los hombres del nitrato”⁵¹⁵

Estos “dolores” y “miserias” provocan en el hablante la piedad y la resolución por la lucha y también a veces se intertextualiza la propia voz de esos otros que le piden a él dar y publicar esas “miserias”:

“Me atravesaron los dolores
de mi pueblo, se me enredaron
como alambrados en el alma:
me crisparon el corazón:
salí a gritar por los caminos...”

“Las tierras y los hombres”

“Y ése me dijo: ‘Adonde vayas,
habla tú de estos tormentos,
habla tú, hermano, de tu hermano
que vive abajo, en el infierno”

“Los hombres del nitrato”

En relación con ellos, la autoconfiguración es la de un poeta que se hace responsable de esta causa que sabe colectiva y que simboliza en una bandera hecha por el pueblo mismo, confeccionada con sus propias luchas: los trapos son cosidos con su “sufrimiento”; la estrella

⁵¹⁴ Sección V “La arena traicionada”. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 602.

⁵¹⁵ *Ibid.* p. 611.

es clavada con su “mano ardiente”; el azul se arranca del firmamento o la “camisa” y el rojo, “gota a gota, iba naciendo”⁵¹⁶.

Pero mientras por un lado el pueblo es la víctima o el ejemplo de resolución en el combate, la figura del hablante poeta está llena de voz y sensualidad. Si la identidad es aquello que vincula un yo personal con otros de los cuales ese yo se diferencia o con los cuales se identifica, entonces aquí aparecen configuradas dos identidades, aparentemente empáticas, pero efectivamente disociadas: una en que el paisaje y el trabajo parecen determinar un tipo de fisonomía sórdida, brutal y combativa en general; y otra, en que el poeta puede testimoniar esos dolores, pero no es víctima directa de ellos. Ya en el primer poema compuesto del *Canto*, aparece esta visión determinista, naturalista y expresionista del otro, en oposición a un hablante liberado. En “Oda de invierno al río Mapocho”, el hablante se interroga si habrá descanso para el destino funesto de los hombres “oscuros”:

“Río Mapocho...
siempre junto a tu cárdena ribera
la flor salvaje nacerá mordida por los piojos
y tu lengua de frío rasgará las mejillas
de mi patria desnuda?”⁵¹⁷

Se enaltece como valor el sacrificio y el rigor, dándole así continuidad a un ideologema que no se erradica desde la llegada de Pedro de Valdivia a Chile, el sentido de los trabajos del hambre y de las manos: “Y que vuestro martirio nos ayude/ a construir una patria severa/ que sepa florecer y castigar”⁵¹⁸.

⁵¹⁶ “Cómo nacen las banderas”, sección V. *Obras completas*, vol. I. Op. cit. p. 612.

⁵¹⁷ En: “Canto general de Chile”, sección VII. *Obras completas*, vol I. Op. cit. pp. 661-662.

⁵¹⁸ “Catástrofe en Sewell”, de “La tierra se llama Juan”, sección VIII. *Obras completas*, vol I. Op. cit. pp. 679-680. Esta catástrofe ocurrió en junio de 1945 en una mina de cobre que era entonces propiedad de la Empresa Bramen Copper (luego pasó a formar parte de CODELCO) y murieron entonces 300 mineros. Un año después la bancada de Pablo Neruda, propuso un proyecto de ley para indemnizar a las viudas y huérfanos.

El hablante se encarga de representar la sordidez y la brutalidad en la que otros viven, desde un lugar de privilegios y distancias, como si esos “otros” necesitasen del poeta para sobrevivir a la miseria. El poeta es un visitante, que es capaz de vocear y denunciar esas amarguras, en un tono esperanzado, pero que no forma parte cotidiana de esas vidas. La fraternidad, uno de los sentidos gatillados por la identidad nacional, se manifiesta aquí de una singular manera. En la sección “El fugitivo” (X) un pueblo entero protege a su poeta Neruda en lugares íntimos y el hablante se encargará panegíricamente de estampar a aquellos que lo protegieron. Se destaca ahí la solidaridad desinteresada y anónima de los chilenos, pero también la inferioridad y el anonimato de esos otros:

“y yo pensaba: ‘Dónde estoy? Quiénes
son? Por qué me guardan hoy?
Por qué ellos, que hasta hoy no me vieron,
abren sus puertas y defienden mi canto?’”⁵¹⁹

La incorporación de lo popular al sentido de lo nacional se realiza en un plano grandilocuente e idealizador, privilegiándose una de sus versiones y escamoteando otras dimensiones de la cultura popular. Se privilegia la fuerza contra-hegemónica y la victimización de sus sujetos, pero hay ausencia de otro tipo de pulsiones: transgresora, carnavalesca, humorística. No aparecen la emancipación grotesca y maldiciente de lo popular y tampoco hay vinculación con formatos populares de la poesía. Ausente está también la pulsión melodramática vinculada al ámbito amoroso o pasional, carecen ellos de deseo y pulsión erótica, lo que en la realidad es un elemento muy importante. La excepción la constituye el poema “Manuel Rodríguez”, que en una disposición dramática cubre la vida, pasión y muerte del guerrillero, en el formato de la cueca chilena. Aquí confluyen la religiosidad popular, devota de la vida ejemplar y trágica de Cristo, y la ritualización de la “chilenidad” con signos asociables a la seducción lúdica del baile nacional.

Es casi seguro, sin embargo, que para esos años, muchos sectores populares se hayan sentido interpelados por este tipo de discurso, y que Neruda no haya hecho más que representar la posibilidad, una vez más, de poner en poesía (o en sus discursos parlamentarios) lo que esa gente necesitaba escuchar.

⁵¹⁹ Poema I de “El fugitivo”, sección X. *Obras completas*, vol I. Op. cit. pp. 701-702.

3.- Para cerrar

Me parece que lo fundamental de la poética identitaria de Neruda es la forma en que se hizo cargo de a lo menos tres ámbitos de la identidad nacional, centrales para el periodo que nos ocupa. Por una parte, la textualización de una patria cosmológica, natural, chilena y latinoamericana, señalada en sus grandes accidentes y en sus orígenes geológicos; por otra, la reinterpretación memorialística de la historia patria y continental, en una época, comienzos de la Guerra Fría, en que ni siquiera la historia oficial se había hecho cargo suficiente de determinados acontecimientos. Pero lo que surge con fuerza sobre ambas configuraciones es la de un sujeto, a la vez espiritual y corporal, material y político. Por lo que el país construido en *Canto General* es favorecido por esta doble entrada y visiones de mundo. De un lado su relación “mística” (Mistral) con las materias, con raíces profundas en la Araucanía fluvial de su infancia, lo que le otorga un tono chileno “mestizo” y “enfático”, y del otro, una conciencia social inscrita en los nacionalismos de izquierda epocales y que le otorga en buena medida la visión ideológica de la realidad. Por otra parte, la identidad social se da definitivamente dentro de las coordenadas ideológicas que le ofreció su época relacionadas con el nacionalismo y cuyas diversas manifestaciones registró ampliamente en la *Tercera Residencia en la Tierra* y en *Canto General*: nacionalismo internacionalista (despertado en España), nacionalismo de izquierda y cívico-social, nacionalismo popular, interés por la representación de los sectores populares, que en su caso omitió en parte su cultura y enfatizó su dimensión contrahegemónica. En la textualización de todos ellos, si bien la mirada resultó altamente sesgada, no operó nunca el dogmatismo ni la aplicación mecánica de la filosofía marxista.

Las dos líneas que observa Alain Sicard en Neruda, la poética de “la palabra militante y de la transformación del mundo” y la poética del silencio, la de la “disolución dentro de su materia”⁵²⁰ se ponen aquí al servicio de la configuración de un territorio, no definitivamente mítico, como argumenta contundentemente Villegas⁵²¹; ni exclusivamente histórico. La cosmología queda unida inevitablemente a la configuración de una nación construida con

⁵²⁰ Sicard, Alain. “Poesía política en la obra de Pablo Neruda”. *Neruda comentado*. Op.cit. p. 295.

⁵²¹ Villegas, Juan. *Estructuras míticas y arquetipos en el “Canto General” de Neruda*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

sacrificio y enfrentada permanentemente a la necesidad de tener que luchar en contra de la adversidad y de los “traidores”. Ambas líneas se complementan en *Canto General*, pues la materia húmeda y fértil que acompaña el génesis de “La lámpara en la tierra” es informe y oscura sólo inicialmente, pues muy pronto se transforma en rectitud, orden y destino. Ambas dimensiones están también en la sección “Yo soy”, que funciona como síntesis autobiográfica de *Canto General*, atrayendo junto con todas las edades del poeta, todas las patrias en las que él ha querido y debido habitar: la social, la del bosque y madera, la oceánica, la terrestre y la ígnea, especialmente ésta configurada en el *Canto* que le permite ahora decir con descanso: “Por fin, soy libre adentro de los seres”.

Pero lo más interesante es sin duda la proyección de aquellas matrices de sentido que fue poco a poco sedimentando a lo largo de toda su poesía anterior y que en *Canto General* quedaron textualizadas, con menores o mayores logros estéticos, plenamente y bajo nuevas re-semantizaciones. Lo melodramático se proyectó especialmente en la representación esquemática de fuerzas contrarias personificadas por “personajes” y que perseguía el efectismo sentimental; la lucha entre héroes y traidores se dio en una lógica maniquea y salvacionista, de esta manera, de la figura de la mujer “víctima” se pasó a la imagen del pueblo subyugado; privilegiando la mayoría de las veces, en lugar de la perfección estética o el vuelo poético, la catarsis social y la representación cruda de conflictos sociales. En todas las situaciones, incluso cuando el *Canto* se detiene en la penetración materialista de la naturaleza insondable, subyace una invitación al lector a conectar sus propias experiencias con los arquetipos. Una segunda matriz, proyectada en el tono y en la forma del *Canto*, provino de este materialismo y de una suerte de “corporalidad” chilena que hizo augurar a Mistral que el Neruda de la segunda *Residencia...* era el poeta chileno por excelencia, especialmente por su temple enfático, por su expresión cargada de sangre, de densidad, de “vocablo violento y duro”, “caliginoso” y “palúdico”; por su mestizaje particular y por su hispanismo en los temas de la muerte. Su aguda observación acerca del ingreso de esta poesía en las “ciudades”, la hizo reconocer en Neruda su filiación irrevocable con las vanguardias y con la poesía moderna, líneas poéticas en las que Mistral evidentemente no se inscribió.

La tercera matriz, proyectada es la adquisición de un tipo de conciencia social vinculada a lo nacional y al sentimiento nacionalista internacionalista del socialismo, lo llevó a enfrentarse a ciertas coyunturas o temas de Chile (históricos, memorialísticos, políticos) que le impusieron

ciertas exigencias que la poesía no siempre puede resolver de la mejor manera: fidelidad histórica, alguna función en medio de las luchas sociales, representación social y política, papel del poeta como redentor. Dije en algún momento que es probable que la relación con lo social en Neruda no se realizara con la misma resolución y logros que en lo relativo a otras materias. Su aguda percepción del entorno material y la poeticidad “corporal” en que lo había expresado, no funcionó de la misma manera en este nuevo aspecto. El tema, como ya lo dije, se le hizo dificultoso en el terreno poético, fue costoso encontrar las claves para “decir” el ser social y político de la época, pese a que él compartió a plenitud los deberes que este escenario le imponía. Dije también que retornaría a un poema donde el encuentro se realiza a plenitud, “El pueblo” de *Plenos poderes* (1962). Significativamente su configuración se realiza en torno a un trabajador, despojado y sacrificado, constructor del orden y del progreso, ya no signado por la patria, por su historia o por la naturaleza, sino por su interminable lucha por la sobrevivencia: “Era el hombre sin duda, sin herencia, / sin vaca, sin bandera/ y no se distinguía entre los otros”. Neruda anticipa con esto la visión de la permanencia de ciertos problemas sociales, que trascienden las contingencias históricas y que no son exclusividad de un determinado territorio nacional ni de una específica encrucijada histórica. Este trabajador finalmente desaparece: “aguas abajo lo llevó la muerte”, pero el hablante, menos mesiánico que el de *Canto General*, persiste en la posibilidad y en la vigencia de la emancipación: “pero aquellos que canto y que lo saben/ siguen naciendo y llenarán el mundo”.

CAPÍTULO IV. FOLKLORE CHILENO Y LO NACIONAL POPULAR EN VIOLETA PARRA

Presentación

En el presente capítulo se estudia la relación que mantuvo Violeta Parra (1917-1967) en su obra de creación y recopilación, con el tema de la identidad nacional y con los nacionalismos de su época. Es muy importante aclarar de entrada que me he centrado fundamentalmente en dos aspectos de su obra: la de creación, expresada fundamentalmente en la única obra escrita que produjo la folklorista: *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* (1970)⁵²², y en algunas de sus canciones. En un caso puntual me refiero a sus tapices. Por otra parte me hago cargo del fundamental aporte que realizó en torno a la recopilación de la poesía popular chilena y los múltiples usos modernos que le dio a ella.

Su inclusión en esta investigación resulta de particular interés por varios motivos, pero sobre todo por las íntimas relaciones que se pueden establecer entre el folklore y la cultura nacional, las que pueden ser pensadas en las coincidencias que entrañan las etimologías del término alemán “volk” y “natio”. Según Hobsbawm⁵²³, “volk” sirvió para designar el concepto de

⁵²² *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. Para el desarrollo de nuestra tesis utilizaremos esta edición. En adelante citaremos sólo la página. Sin embargo el conjunto de los textos fue editado y publicado por primera vez en forma póstuma bajo el nombre de *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, por la Universidad Católica de Chile y Editorial Pomaire en 1970. Es probable que la escritura de las mismas haya tenido lugar en 1957 y desde ese momento Violeta intentó muchas veces publicarlas, pero no obtuvo el apoyo necesario. En esos años otras tres ediciones tienen lugar en diversos países: en Cuba, por Casa de las Américas (1971); en México, por Ediciones de la Cultura Popular (1974); y en España, por Editorial Pomaire (1976).

⁵²³ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traducción de Jordi Beltran. Barcelona: Crítica Grijalbo /Mondadori, 1991. (2º edición), pág. 24. (1ª ed. de 1990).

pueblo antes de la formación de los estados nacionales, especialmente en sus expresiones culturales y lingüísticas, de ahí su íntima relación con el concepto de lo popular. Se sabe que con Herder este término alcanzó derivaciones románticas y esencializadoras de lo popular ya bastante cuestionadas, al hacer extensiva la noción de “volk” a pueblo-nación. Así “el mito de Volksgeist (alma colectiva de un pueblo, genio nacional), creado por él, pervive hasta hoy”⁵²⁴. Más todavía, para la misma época, el término “natio” designaba una realidad bastante disímil a la anterior, pues se refería a un grupo de estirpe y descendencia, corporaciones y grupos autónomos; por lo que el uso que se le dio posteriormente tiene claras influencias del concepto de “volk”, el que a veces reemplazará incluso al de “natio”.

Me ha interesado elucidar algunos aspectos esenciales de la obra parriana en relación con nuestro tema, dando prioridad a la precisión del lugar que ella ocupa en la cultura artística nacional; la manera en que está pensando su poética; los elementos folklóricos que definen su obra; las formas en que se instala a dialogar con los nacionalismos epocales, desde una conciencia claramente campesina y crítica, para abordar también la poética del habitar o la creación del “espacio feliz” del sujeto autobiográfico (Bachelard). Fundamental ha resultado también, en esta tipificación identitaria el caracterizar su particular manera de ejercer el trabajo de recopilación y difusión de la misma. Cabe hacer notar que para el tema que nos ocupa, y en los términos que lo hemos venido planteando, resultan de fundamental interés las *Décimas...*(escritas en 1957 ó 1958) y sus canciones correspondientes a un periodo que antecede a la composición de sus más grandes temas, o sea, antes de 1964, pues lo que va de 1964 a 1966, sobre todo lo que comprende “Las últimas composiciones de Violeta Parra”, es un ámbito con un desarrollo poético significativamente mayor y más complejo y que ha dejado “fuera”, por lo menos explícitamente, algunas de sus preocupaciones nacionalistas. De ahí rescatamos sólo tres composiciones: “Run Run se fue pa’l norte”, “Maldigo del alto cielo” y “El guillatún”. En el momento preciso indicaremos los relieves distintos que estos textos aportan en la configuración de la identidad nacional.

⁵²⁴ Frenk, Margit. *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984. (1° ed. de 1971), pág. 15.

1.- Introducción

Violeta Parra nació en San Carlos, zona rural chillaneja. Si bien pertenece a un espacio cultural relativamente distinto que el de Mistral, Huidobro y Neruda, pues su quehacer se haya ligado a otro sistema artístico (el del folklore y el de la canción), comparte con ellos el mismo afán de representación que hemos venido describiendo y que consiste en una poética que siempre en alguno de sus ejes se liga a esta conciencia nacional manifestada a través de una suerte de poética identitaria: una necesidad de esgrimir propuestas, programas y obras bajo la lógica de saberse chilena en el espacio folklórico (identidad nacional) y en la necesidad de tener que enfrentarse al nacionalismo imperante (la idea vigente de nación), ya sea a través de su obra, sus proyectos o su biografía. La segunda razón es que la poesía de Violeta Parra, separándola de su dimensión musical (tonal) y sin discusiones, puede ser considerada poesía en cuanto a su estructura, sus medios de expresión, sus intenciones, su forma de enunciación y logros estéticos, aunque no comparta claro está mucho de los rasgos de la poesía moderna “cultura”, la de nuestra contemporaneidad, por lo menos no en los términos que normalmente entendemos esto y cuyos rasgos esenciales han sido descritos por Octavio Paz y Hugo Friedrich, entre otros. Por otra parte, hace aproximadamente diez años la obra de Violeta Parra se comprende como parte integral del corpus de la poesía chilena, lo que no habría sido pensable sin los aportes académicos que reposicionaron su obra en el lugar que le corresponde⁵²⁵.

La última razón que esgrimiré y con esto doy fin a esta introducción, es que para pensar en la poesía de esta primera mitad del siglo, no era posible dejar fuera la vertiente popular que Violeta representa pues aporta al escenario poético nacional varios elementos de interés: la

⁵²⁵ La lista es larga, pero de todas maneras hay que destacar aquí la labor paciente y rigurosa de Marjorie Agosin, Inés Dolz-Blackburn, Juan Armando Epple, Patricio Manns, Leonidas Morales y Juan Andrés Piña. Mi experiencia personal tiene que ver con la realización de la tesis de magíster *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva* y su incorporación como contenido obligatorio al Curso de Poesía Chilena Contemporánea de la Universidad de Chile a partir del año 2004.

oralidad, la tradición hispánica más conservadora, la ideología “rural popular”⁵²⁶, la crítica social y sobre todo la cultura popular. Pero lo más importante es que ella no sólo recopila la tradición sino que la recrea, difunde masivamente y por eso mismo la revitaliza. Su tan destacada “chilenidad” no impide la atracción que ejerce sobre públicos que no pertenecen al circuito del canto popular, pues lo que los seduce (públicos cultos extranjeros, en general) es la diferencia parriana⁵²⁷. El rasgo fundamental de esa diferencia fue trazado por José María Arguedas en la Universidad de Chile, con ocasión de su muerte: “Al identificarse y crear sobre manifestaciones folklóricas caracterizantes de clases sociales o de razas (a las cuales se las considera inferiores porque por el hecho de haber estado marginadas, esas razas mantienen al mismo tiempo características distintas), la artista realiza el milagro de lanzar estos elementos diferenciadores y segregantes, como un elemento unificador, universalizador, y no solamente en el plano nacional. Pues Violeta Parra no es una artista solamente chilena. Sus fuentes, sus raíces, no pueden ser más felizmente chilenas. Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tenga la posibilidad de sentir; sin embargo es, al mismo tiempo, lo más universal que he conocido en Chile”⁵²⁸. Esa diferencia no radicaría en el hecho de ser chilena como un valor en sí mismo, sino que provendría de su instalación compleja en esta cultura nacional, pues se inscribe problemáticamente en los registros del folklore, de la cultura popular y de la literatura, pero también por las formas inusuales en que ella manifiesta su “afán identitario”: encontrar la expresión “verdadera” de otro Chile –sumergido, olvidado,

⁵²⁶ José Luis Romero distingue entre una “ideología rural de los señores” y una “ideología rural popular”, siendo la primera ambiciosa y caracterizada por el ansia de dominio; y la segunda, marcada por la resignación, el resentimiento y una postura anti-urbana, perviviendo en ella costumbres vernáculas y supersticiones. En: Romero, José Luis. “Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías”. *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1982.

⁵²⁷ Sobre el tema véase mi artículo “Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: Tejiendo las diferencias”. *Revista Mapocho*. Santiago de Chile, Nº 46, 2º semestre, pp. 49-64.

⁵²⁸ En: Arguedas, José María: "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores". *Revista de Educación*, Nº 13, diciembre de 1968, pp. 67-76.

semi-rural, semi-urbano, folklórico – y reentregarla en una cultura netamente moderna y homogeneizante.

En definitiva, Violeta Parra irrumpirá en medio de nuestra "comunidad imaginada", haciéndose cargo del sentido de pertenencia que supone esta “comunidad” y criticando, o a veces asumiendo, la tendencia a “imaginarnos” como una comunidad homogénea, unida por un lazo común, pero siempre desde un tono de crítica social, melancólico, de pérdida o añoranza:

“Por qué me vine de Chile
tan bien que yo estaba allá
ahora ando en tierras extrañas
ay! cantando, pero apenas”

Para finalizar diremos que en Violeta Parra, la “patria” no sólo aparece en la tematización y textualización de sus composiciones, sino también, muy intensamente, en su labor extratextual como recopiladora y difusora del folklore campesino. Ella busca la identidad nacional en un constante peregrinaje por la música, la geografía del país, la poesía popular y por su propia biografía.

1.a.- Contexto y lugar de Violeta Parra

Está claro entonces que Violeta se instala de una manera inusual en relación con la identidad nacional, si la comparamos con los otros poetas, lo que se explica por un afán que se concentrará sobre todo y exclusivamente en el terreno artístico de corte folklórico. Poniendo en evidencia con esto el nuevo lugar que ocupa lo popular en medio de la nación, entre algo que ha dejado de ser folklore, pero que lo fue en su sedimento oral y la cultura de masas. La característica esencial del arte de Violeta es su desplazamiento constante entre identidades, *ethos*, espacios y discursos de diversos registros y temporalidades. Otros como ella también se instalaron en este lugar tensional que es nuestro mestizaje, optando sobre todo por la vertiente popular, piénsese en Pablo de Rokha, Nicanor Parra o Carlos Pezoa Véliz, de cuya “excesiva chilenidad” se quejaba Gabriela Mistral. Sin embargo, ninguno de estos últimos impactó con tanta fuerza la tradición de la poesía popular chilena y del folklore en general. Violeta se instala en el límite de la cultura tradicional, para reiventarla, transgredirla y fijar de alguna

manera la memoria oral en la escritura, y se ubica a la vez en las fracturas del gran arte, para producir en relación a él reacciones de extrañeza, asombro y desconcierto.

Su significación artística entonces se ubica más cerca de lo que para algunos constituye una crisis global de la modernidad (años cincuenta y sesenta), complejizando y profundizando lo que en Chile hasta ese momento se entendía como “lo propio”, por lo menos en el terreno musical. Un “lo propio” que para esta época estaba ya bastante ideologizado y que se lo disputaban nacionalismos de izquierdas – antiimperialista y con conciencia social–, de sectores populares y de derechas (“patrones”). Son importantes al respecto las disputas actuales acerca del origen de la cueca iniciadas a fines de los años noventa en Chile, y que hacen una diferenciación no sólo social (“huachaca” y “pituca”) sino también una de tipo territorial: campesina o urbana. La discusión es “cuál es la cueca genuina”. Sin embargo, y volviendo a nuestro tema, las concepciones de “lo propio” en los años cincuenta todavía se centraban en el espacio “idílico” o “utópico” del campo, en una época en que ya gran parte de la población vivía en las ciudades, según lo ha explicado con ironía Jesús Martín Barbero. “Lo propio” en este terreno se vinculaba con la posibilidad de representar lo nacional, reivindicando “lo propio o lo autóctono, que destaca la independencia y la búsqueda de un destino autónomo”⁵²⁹. Pero eso “propio” y “autóctono”, tanto nacional como continental, irá variando histórica y conceptualmente. Sobre todo porque ha variado la comprensión de lo real y también las formas de representación a través de las cuales se expresa ese cambio⁵³⁰.

Violeta se instala entonces aparentemente en una tradición discursiva que preserva algunas escenificaciones de nuestra identidad nacional — el canto y las costumbres campesinas, la cueca, el paisaje, los símbolos patrios, etc —, estableciendo en relación con ellas una aparente continuidad, pero dotándolas de nuevos sentidos y haciendo circular su “propuesta” en una cultura moderna, mediática y global. En Violeta, no sólo han cambiado los criterios de

⁵²⁹ Devés, Eduardo: “El pensamiento latinoamericano entre los años 1915 y 1930 (lo social como reivindicación de la identidad”. En: *Cuadernos Americanos. Nueva Época*. México: Unam, enero-febrero, s/año, vol.1, N° 55, pp. 11-20.

⁵³⁰ Rojo, Grínor. “La identidad y la Literatura”. En: *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. José Luis Martínez, ed. Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002. pp. 51-70.

comprensión de lo real, sino, sobre todo, “los métodos capaces de alcanzar la autenticidad de la representación”⁵³¹. El aporte fundamental de ella es haber revalorado el folklore a través de su propia creación y de su arduo proyecto de recopilación y divulgación del mismo, otorgándole a frases como “buscar nuestras raíces” o “valorar lo propio” un sentido contundente, trascendental y muy pragmático: la realización de su propia obra y la labor de recopilación y preservación de más de tres mil canciones campesinas.

Digo esto porque cierto discurso nacionalista, aun hoy, tanto de “izquierdas” como de “derechas”, abusan de los términos sin estimar los alcances del problema ni terminar de comprender eso que están enalteciendo. Muchas veces eso “propio” asociado a lo popular, se entenderá como un todo homogéneo y puro, surgido en los albores de nuestra nacionalidad de una vez y para siempre y portando valores abstractos y eternos. Este tipo de discursos enaltece dichos valores encarnándolos en ciertos sujetos (heroicos) que los portarían, pero alejando a su vez a esos sujetos de su capacidad contrahegemónica o de su relación con los públicos masivos. Esta tendencia esencializadora termina relegándolos al pasado o volviéndolos inalcanzables, pues pertenecen a la inmaterialidad de lo “mítico”, clausurando así y definitivamente todo contacto comunicativo. Nombrar a Violeta, según cierta crítica, como “santa”, “de expresión inefable”, “universal”, “raíz”, no hace más que repetir este pernicioso gesto.

Pero la actitud se reproduce en cada homenaje, especialmente en el aniversario de su nacimiento. Hace poco escuché decir al documentalista de “Viola chilensis”, Luis Vera, que él la admiraba por su profunda chilenidad, pero reconocía no poder definir de qué se trataba esa chilenidad. Cuando lo que realmente ocurre es que su elaborada fuerza estética conmueve por su estremecedora humanidad y por estar “corroída por la pasión” y que, justamente por configurar su arte a partir de la tradición del arte popular chileno —el que ha estudiado y sistematizado rigurosamente— es que nos conmueve, como escuchas chilenos, doblemente. Digo esto porque es muy delicado vaciar las palabras de sentido y emblematicar a nuestros poetas, pues se corre el riesgo de interferir definitivamente el verdadero conocimiento que sobre ellos se tiene y especialmente el que poseerán las nuevas generaciones. Los panegíricos se repiten una y otra vez, no aportando nuevos elementos de análisis y agregando epítetos que

⁵³¹ Ibid. pág. 61.

no ahondan en lo que ella tiene de verdaderamente diferente o específico. Se dice: “una gran defensora de su pueblo”, pero lo fueron también todos los luchadores sociales del siglo XX; una gran “conservadora de nuestro arte popular”, pero lo son también todos los cantores populares chilenos y que hoy suman varios miles⁵³²; “chilena universal”, sin aclarar en qué consiste esa universalidad o ¿es la universalidad, vinculada a la literariedad, una categoría de superioridad estética aún vigente? Los panegíricos no nos responden, pero hay que hacer un esfuerzo por darle cierto dinamismo a nuestras impresiones e “imprecisiones”. Del otro lado, desde el nacionalismo de derecha se ha leído la imagen de Violeta Parra en tiempos de crisis como peligrosa: en Argentina fue prohibida en 1961 la circulación de un disco de larga duración que incluía “Porque los pobres no tienen”, escrita en Argentina. Y una vez ocurrido el golpe de Estado en Chile, el Intendente Militar de la Provincia solicitó que la Población Violeta Parra cambiase su nombre por Población Brigadier Luis Cruz Martínez “como manera de hacer justicia a los valores nacionales y dar término a las designaciones políticas, tanto extranjeras como del país”⁵³³.

Pero volvamos a nuestro tema. A diferencia de Mistral y de Huidobro, que están más cerca de la crisis oligárquica de principios de siglo, Violeta Parra ocupa más plenamente el segundo momento de la modernidad chilena, el “nacionalista y social” (Rama), aquel que entre los años 1930 y 1950 se caracterizó por la importancia otorgada a lo nacional popular y a la consolidación del modelo ISI, que según Jorge Larraín, determinó la superación definitiva de la crisis oligárquica. El triunfo del Frente Popular el año 38 incorporó definitivamente al

⁵³² De estos un alto porcentaje cultiva el canto a lo divino, si no la mayoría; muchos de ellos son capaces de improvisar en décimas y cuartetos, pero en simple estimación no más de un centenar lo constituyen payadores formados, dentro de los cuales comienzan a incorporarse jóvenes promesas; aunque todos conocen la décima y el verso no a cualquiera se le considera poeta. Los guitarroneros hoy deben ser unos cincuenta y siguen aumentando, cuando hace quince o veinte años no eran más de cinco o seis. Los guitarroneros son todos formados directa o indirectamente por la natural escuela pircana (de Pirque), con algunos de los maestros de los que aprendió Violeta Parra este instrumento tan masculino. (Datos entregados por Fidel Améstica, poeta y guitarronero de Maipú.).

⁵³³ En: *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 19.

gobierno a la clase media y se amplió enormemente la participación política y los derechos sociales, aunque a veces solo fuesen gestos populistas. Violeta comparte también el auge del nacionalismo europeo (1918-1945), de cuyas tendencias Chile, en el contexto de lo que ocurre en América Latina, ha “importado” las ideas de soberanía popular y conciencia social, asociadas en algunos casos a la idea de “liberación nacional”.

Pero Violeta, hacia el final de su obra, que es justamente el periodo de la escritura de sus composiciones originales, ya compartirá la expresión de una modernidad inscrita en la atmósfera de post-guerra, momento de radicales y sostenidos cambios. Pero no siempre ella comparte las ideas cohesionadoras de nación, sobre todo cuando percibe que ese concepto no hermana a sus integrantes, sino que a veces destruye o neutraliza a aquellos que no calzan con lo ahí “imaginado”. Entre los dos espacios identitarios territoriales, claramente el espacio privilegiado para la representación es el campo, aunque el punto de enunciación se sitúe a veces en el espacio de la urbe. Pero estas dos ideologías enfrentadas, la del campo y de la ciudad, caracterizadas por José Luis Romero como conservadora y tradicional, la una, y moderna y cosmopolita, la otra; se encuentran aquí amalgamadas en un sujeto que al privilegiar los pequeños espacios (familiares, los bares, las fiestas, los velorios) no experimenta dramática ni tan violentamente el cambio, como pudiera pensarse. El gesto de Violeta como migrada a la urbe, más todavía y en el plano biográfico, la actitud de querer preservar y difundir este tipo de vida en la urbe, le da la razón a Romero, cuando indica que de todas maneras y pese a la convivencia de ambos sistemas de vida en nuestras naciones, lo que ha primado, desde la conquista y en adelante, es la hegemonía de la urbe: como sistema económico, como ideología, como el lugar donde se deciden los destinos del país.

De ahí la admiración y “exclamación” de José María Arguedas⁵³⁴, porque él cree en la “formación de una cultura nacional” que se da en el cruce de la modernidad con las tradiciones indígenas, pero donde éstas últimas ya se encuentran “mestizadas” y pueden enfrentar la transculturación con mucha más fuerza que si estuviesen incontaminadas. Esto mismo ocurre con Violeta, aunque en otro escenario, pues el sustrato indígena que es determinante en la obra del peruano, se reemplaza en Violeta por el elemento popular. Violeta desentraña de lo “nacional” –del canto y la poesía popular, del paisaje, de la relación con su “patria”– las

⁵³⁴ Cf.cita anterior.

herramientas expresivas y temáticas con que ha de construir su obra. Por eso su instalación problemática en nuestra discusión, puesto que, de una parte, se inscribiría en una tendencia más bien esencialista de identidad, pero de otra, su obra propondría una lectura desconstructiva de las versiones más oficiales de la identidad nacional.

Así podemos decir que Violeta entra en el saber y en el poetizar popular en forma atípica pues, si bien sigue la tradición, entendida como el “conjunto de recursos y temas comunes” de la poesía popular chilena⁵³⁵, es a la vez "original" y "ejemplar", características muy exigibles en el arte "culto"(Cornejo Polar), pero desconocidas para lo popular. "Extraña" también resulta en la “cultura de masas”, donde el sentir y el sentido común no alcanzan para descodificar y comprender a Violeta. De ahí la extrañeza de una *vedette*, la Negra Linda, que al escucharla cantar preguntó "entre sorprendida y contrariada, si esos cantos eran cómicos o serios"⁵³⁶. Es importante destacar aquí que en vida Violeta fue valorada especialmente por los sectores campesinos y algunos de la elite culta, no existiendo ninguna valoración por parte de la crítica especializada, ya sea en el plano musical o en el literario. Es importante también destacar que por los años en que Violeta compone *Las Décimas...* un público cada vez más masivo prefiere la música popular en lugar del folklore, por sus virtudes de catarsis, identificación simple y capacidad de producir reconocimiento social. La estética parriana resulta demasiado provocativa y épica para este tipo de públicos. De esto está plenamente consciente Violeta Parra y cultivará por lo mismo, una enorme variedad de formas musicales, siendo las definitivas y definitorias de su arte, las campesinas.

En el plano de la recepción más general y ya en el nivel de los contextos discursivos de su obra, se ubica esa dimensión, entrañablemente parriana: su capacidad de jugar con la identidad-identificación como país. Tonos que mezclan la ironía y la melancolía, lo taciturno y la arrogancia. De hecho, Violeta logra cierta masividad ya en 1953, gracias a sus temas de corte tradicional: “Casamiento de negros” y “Qué pena siente el alma” y a su programa “Canta

⁵³⁵ Más adelante iremos precisando el término, puesto que no se pueden dar de él “definiciones universalmente válidas”. Véase: Frenk, Margit. *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984. (1° ed. de 1971), pág. 19.

⁵³⁶ Comentario testimoniado por Isabel Parra en *El Libro Mayor de Violeta Parra* al describir la difícil batalla librada por Violeta en el medio radial chileno. Op. cit. pág. 47.

Violeta Parra”, el que alcanza una alta sintonía nacional. Pero los éxitos nacionales no se expresan en un mejoramiento económico, lo que no sería de extrañar tratándose de un artista chileno. Lo que sí extraña es la ausencia de un apoyo estatal sostenido en aquellos proyectos parrianos que tenían carácter nacional. El apoyo oficial le fue esquivo. Según nos cuenta Fernando Sáez en *La vida intranquila*.⁵³⁷, una y otra vez, Violeta golpeó puertas de universidades o de oficinas de burócratas culturales y no encontró apoyo. ¿Qué pedía? Favores insignificantes al lado de su colosal empresa: una grabadora para su trabajo de recopilación; exención de impuestos para traer un furgón Volkswagen desde Europa – el que había comprado allá para hacer “giras folklóricas”– (“favor” que le negó la Universidad de Chile, argumentando que si la apoyaban, todos “iban a pretender lo mismo”); publicar su autobiografía; que las embajadas apoyaran su primera estadía en Europa (1954-1956), la que pretendía difundir “lo chileno”. Violeta enfrenta así al “agregado cultural” en Francia, quien se negó a apoyarla, luego de haber participado, representando a Chile, en el Festival Internacional de la Juventud: “...de nuevo yo me l’embisto/pero él me mete al embudo/y junto con el escudo/m’enosca y me desenrosca;/Mendoza es como la mosca/p’desatarse este nudo”. Extraña paradoja entre el uso que el Estado chileno hace de sus artistas y el trato que les da.

Pese a todo Violeta deviene a través del tiempo, símbolo de la identidad chilena. “El ciclón de Chile”, la llama un español; y su figura, especialmente después de su trágica muerte, se convierte en un ícono para folkloristas, nacionalistas⁵³⁸ y chilenos. Así, su obra y su representación se convierten en “personajes de la chilenidad”, según lo propuesto por la estilización folklórica tradicional, pero también en referente simbólico y real para seguir construyendo otras formas de identidad nacional. La evaluación actual es que Violeta halló formas de expresión únicas en el terreno artístico, creando decenas de canciones que aún hoy se reeditan o dan origen a “tributos” y “remakes” y grabando más de 200 temas de recopilación. Y no sólo fue la más fecunda folklorista y la más aguda investigadora del folklore (recopiló y difundió más de tres mil cantos y poesías populares en todo Chile) sino que le

⁵³⁷ Sáez, Fernando. *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

⁵³⁸ En la lógica del parentesco y la religión, y no en la del “liberalismo” o el “fascismo”, según lo planteado por Benedict Anderson. Op. cit. pág. 21.

cambió el rostro al folklore que se difundía en el Chile de los cincuenta. Su labor produjo así fundamentales repercusiones en la música chilena y latinoamericana posterior a los sesenta y los músicos chilenos afirman que hay un antes y un después de Violeta Parra en la música nacional.

1.b.- Contexto vital

La infancia de Violeta transcurrió en diferentes ciudades de Chile, incluso cuando ella tiene dos años los Parra viven un tiempo en Santiago. Lo que provoca esta gran movilidad es la inestable y precaria situación laboral del padre, aunque el lugar al que siempre vuelven es Chillán y lo que les da el sustento más estable es la máquina de coser de su madre. En 1930 muere su padre, Don Nicanor, y los hermanos Parra salen a trabajar. Nicanor viaja a Santiago y Violeta, junto a algunos de sus hermanos (Hilda, Roberto y Eduardo) salen a actuar en circos y fiestas en los alrededores de Chillán. Será Nicanor el que insistirá en que los hermanos viajen a Santiago y será Violeta la primera en hacerlo. En 1932 llega a Santiago una Violeta Parra de quince años. Su hermano Nicanor le da un espacio donde vivir, aunque Violeta prontamente comienza a cantar para ganarse la vida. Así, comienza un recorrido constante por la música popular, adentrándose en boleros, corridos, habaneras, rancheras y muy especialmente en música española. Para 1938, Santiago era una ciudad semiurbana de un millón de habitantes, invadida por los incipientes cambios y máquinas de la modernidad: trenes, tranvías, teléfonos y radios. Durante un tiempo (1943-1944) es intérprete de música española, llegando a ganar incluso en 1944, un Concurso de Canto Español en el Teatro Baquedano de Santiago. Luego, con su hermana Hilda, con quien formó el dúo de las Hermanas Parra, tocan en bares, fondas, ferias; llegando a grabar varios discos entre 1949 y 1952 (RCA Víctor). A fines de 1952 ambas hermanas se separan definitivamente.

De ese "manantial" popular-masivo y a instancias de Nicanor, Violeta se mueve hacia otra fuente: la de la música folklórica.

“Válgame Dios, Nicanor,
si tengo tanto trabajo,
que ando de arriba p’abajo
desentierrando folklor.
No sabís cuánto dolor,
miseria y padecimiento

me dan los versos qu'encuentro;
muy pobre está mi bolsillo
y tengo cuatro chiquillos
a quienes darl'el sustento”

(p.25)

Su trabajo de recopilación aparecerá como sustrato discursivo de todas sus décimas autobiográficas, pues es justamente esta labor la que le descubre las herramientas con las que ha de realizar su creación, sobre todo la escritura de su autobiografía. De pronto, en 1953, persuadida por Nicanor, Violeta descubre la importancia de rescatar la cultura de donde ella misma proviene y comienza una intensa y sistemática labor de recopilación de cantos y poemas campesinos. Rearma entonces la tradición fragmento a fragmento, buscando en zonas distintas los diversos retazos de un canto o poema. Esa búsqueda será a través de una incansable labor de investigación en campos y ciudades, buscando trozos de composiciones, recomponiendo, conversando con sus cultores, y animándolos a actualizar la tradición. “Recopilar era también una labor minuciosa de restauración de palabras y sonidos, porque la mayoría de los informantes eran ancianos muchas veces enfermos...Por ello, a veces el recuerdo había quedado atascado en un verso y entonces ella volvería a cantarle a otro esa misma canción trunca, para completar una misma tonada en distintas visitas, reiterando la búsqueda hasta alcanzar el objetivo”⁵³⁹. Parra busca especialmente revivir tradiciones, restaurarlas y difundirlas, en un claro ejercicio de rescate de la memoria musical chilena. En el restaurante “El Sauce”, que tenía su mamá Clarisa Sandoval en la comuna de Barrancas, anotó cuecas y tonadas, muchas de boca de su propia madre. Ahí también conoció a sus primeras “informantes”: Rosa Lorca y Mercedes Rosas. Doña Rosa era un “pozo de conocimientos y tradiciones” y le enseñó innumerables cuartetos profanos y las artes del “arreglo de ángeles”. Gracias a ella supo de una abundante tradición de poesía popular en la localidad de Puente Alto y para allá partió, ahí conoció a Antonio Suárez en el fundo Tocornal. De él no “recibió” nada, pero anotó todos sus dichos y refranes. Gracias a sus pistas llegó a otros: Isaías Angulo, Gabriel Soto, Agustín Rebolledo y muchos otros poetas, urbanos y rurales, de Rancagua, San Carlos o Temuco.

⁵³⁹ Sáez, Fernando. *La vida intranquila...* Op. cit. pág. 60.

La búsqueda de esta identidad se manifiesta en Violeta muy fuertemente en el deseo por volver a una vida comunal y campesina. Estos rasgos, puestos en tensión por la instalación de Violeta en la urbe chilena y parisina, permanecen como aspiración, sólo resuelta a nivel artístico: por un lado, con la escenificación de Chile en la Carpa de la Reina y con el Programa radial “Canta Violeta Parra”; y por otro lado, con la configuración de su autobiografía en las *Décimas autobiográficas*⁵⁴⁰ y en algunas de sus canciones; pero la tensión permanece y la decepcionante experiencia, especialmente en términos económicos, que representa el proyecto de la Carpa de la Reina, sumado al sufrimiento amoroso por Gilbert Favre, provocarán finalmente su suicidio.

1.c.- Su chilenidad según tres poetas

Para terminar de imaginar el lugar que tiene la chillaneja en la representación de lo nacional es interesante reflexionar sobre los aportes que al respecto hacen tres poetas chilenos y cuyas opiniones son publicadas como introducción a la primera edición de las *Décimas*.... Se trata de los textos “Elegía para cantar” de Pablo Neruda, “Defensa de Violeta Parra” de Nicanor Parra y “Violeta y su guitarra” de Pablo De Rokha⁵⁴¹. Todos estos “prefacios” dialogan con ella, uno para exaltarla hasta santificarla, otro para mantener un diálogo de hermanos y el último para señalar su condición popular y “chilenísima”. Todos, sin embargo, y pese a estar prologando con sus discursos un texto poético, se refieren a la Violeta Parra de carne y hueso, y no a la labor autorial de construcción autobiográfica de sus décimas; hablarán de la persona, mas no del personaje que se desplegará en las siguientes páginas del libro. Podríamos decir que sus discursos son más bien elegías y alabanzas, pero no penetran el discurso que anteceden, lo que debemos sin duda a los editores y no a los propios poetas. Significativo resulta que el único poema postmortem sea el de Neruda y que el tono elegíaco deslumbre por la belleza de los epítetos más que por la particular visión sobre Violeta, cuyo arte conoció en su propia casa, cuando la autora dio algunos recitales. La primera parte del poema es “luminoso” y dinámico, con muchos recursos comparativos y antitéticos: “qué manera de caer hacia arriba..”, “de

⁵⁴⁰ *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1970. Obra escrita por Violeta entre los años 1957 y 1958 y publicada en forma póstuma.

⁵⁴¹ Presentes en las ediciones de 1970 y de 1988.

cantar a lo humano y a lo divino/ voluntariosa, hiciste tu silencio”. Pero hay una distancia infranqueable, Violeta aparece referida y el estremecimiento del hablante no contagia al lector. La segunda parte, más apelativa y emotiva rescata rasgos esenciales de esta que es nombrada como “Santa Violeta” y que ha recogido “fuego” y “cantos” de la tierra, en su esencia rural. Constata también aquí Neruda algo que está muy presente en la poética parriana y es su creencia en que el “canto” ha sido su destino inevitable y predeterminado, de orden divino:

“Cuando naciste fuiste bautizada
como Violeta Parra:
el sacerdote levantó las uvas
sobre tu vida y dijo:
‘Parra eres
y en vino triste te convertirás’”

(p. 10)

El gesto, muy lúcido por parte de Neruda, tiene su correlato en la propia conciencia de Violeta, quien, sigue a su vez una visión indígena acerca de que al cantor le ha sido revelado por sueños o profecía su oficio y que no podrá evitarlo. Esta creencia es muy fuerte en el caso del *ülkantun* mapuche. Dice Violeta en sus *Décimas*...:

“ya que este mundo soberbio
me ha destinado este oficio
y malhaya el beneficio
como lo dice el proverbio”

(p. 25-26)

El destino según Neruda es convertirse en “vino triste”, para rápidamente agregar su dialéctica positiva: “en vino alegre, en pícaro alegría”. El resto de la estrofa retoma el tono altisonante y apostrofico, recurriendo a imágenes débiles, dispersas y algo retóricas: “Santa Violeta, tú te convertiste, / en guitarra con ojos que relucen”, “en barro popular”, “en ciruela salvaje”, “en alcancía”. La tercera estrofa retorna a un hablante que debe “volver a mis deberes” y que invita a Violeta a cantar, en un juego de conjugaciones poco feliz.

En cambio, la “defensa” poética de su hermano Nicanor parece mucho más cercana y fraterna, con imágenes mucho más vivificantes y certeras que las anteriores y en una atmósfera

conversacional íntima. Significativo resulta que la rememoración logre en Nicanor activar dos cosas: la tradición de la poesía española del siglo XVII y la actitud lírica, de la cual el antipoeta dice renegar. Habría sí que señalar que el texto fue realizado en dos momentos, pues parte importante de él había sido grabado en 1960 junto a su propia hermana⁵⁴², para agregar, luego del suicidio de Violeta, varias estrofas. De ahí la mezcla de tonos rememorantes y plácidos con el temple de total desolación:

”Yo no sé qué decir en esta hora
la cabeza me da vueltas y vueltas
como si hubiese bebido cicuta
Hermana mía”

Por el momento rescato sólo tres aspectos del texto de Nicanor Parra que podríamos vincular con la identidad nacional. El primero es aquel que rescata las imágenes de Violeta Parra como una mujer multifacética, luchadora e inagotable, pues ellas están referidas a oficios y quehaceres de distintas zonas chilenas. Si en un principio la interminable enumeración es genérica (jardinera, locera, costurera, cocinera, niñera, lavandera), mezclando oficios que realmente tuvo Violeta con otros a los cuales cantó; pronto el poema cede su lugar a configuraciones innegablemente nacionales, cuyos referentes son campesino-populares y especialmente ligados a actividades artesanales: “sacristana cuyaca de Andacollo/ tejedora a palillo y a bolillo/ Arregladora vieja de angelitos”. Especial relevancia adquieren dichas configuraciones cuando el hablante ha cedido a la inexorabilidad de la muerte de su hermana y se despide: “Esto es lo que quería decirte/ Continúa tejiendo tus alambres/Tus ponchos araucanos/Tus cantaritos de Quinchamalí...”.

El segundo aspecto es aquel en que Nicanor filia el quehacer de su hermana con la tradición de la cueca, pues cuando la toca: “hasta los muertos salen a bailar /Cueca valseada”. Así Violeta se erige como continuadora “oficial” no sólo de la tradición del baile nacional, sino también de la historia de Chile: “Cueca de la Batalla de Maipú/ Cueca del Hundimiento de Angamos/ Cueca del Terremoto de Chillán”. Así Nicanor legitima el lugar de Violeta no sólo en medio de la canción, sino en medio de la memoria histórica de la independencia nacional y de las catástrofes naturales del país. Esto ocurre gracias a que existe entre ella y el público una

⁵⁴² *Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra*. Santiago de Chile, Odeón, 1965.

memoria compartida, que es nacional, pero que es también personal: “Los veteranos del Setentainueve/ Lloran cuando te oyen sollozar”.

Finalmente, Nicanor agrega una visión animista, que relaciona a Violeta Parra con los espacios naturales chilenos: “hablas la lengua de la tierra/ Viola chilensis”, “Violeta de los Andes/Flor de la cordillera de la costa”, como si de alguna Nicanor quisiese convertir a su hermana en su personal paisaje nacional. Pero pese a la belleza del canto y de su propio poema, será imposible recuperar a la Violeta Parra que él recuerda (la del delantal estampado de maqui), su hermana de la infancia, la de San Carlos.

El caso de Pablo de Rokha es algo distinto, escribe un texto en prosa para hablar de Violeta Parra, estando en París, el año 1964. El mismo año en que Violeta está, por segunda vez, en Francia. Por lo que la intención será hablar a unos otros “europeos” sobre una compatriota suya (además de amiga, aunque no lo diga en el texto). Lo que destacará de ella será su condición de “heroica mujer chilena”, “cantora americana de todo lo chileno, chilénísimo y popular, entrañablemente popular, sudado y ensangrentado”. Es posible que De Rokha tenga absoluta razón, pero no argumenta sobre estas características, sobre todo considerando que ese “público europeo” no está al tanto de lo que podría ser eso que él llama “chilénísimo”. Pese a la mirada esencialista De Rokha arroja algunas pistas: “complejo y ecuménico en su sencillez de subterráneo”, de “un catolicismo, más pagano que cristiano”. Y agrega finalmente lo esencial que contendría este arte parriano: virtud medicinal del canto, presencia del futuro y de lo muy remoto, y su entrañable relación con la picaresca española, de la que tomaría el grotesco rabelesiano, lo macabro y lo ingenuo. De estas tres características, sólo la última se verifica en la obra de Violeta Parra y es muy probable que De Rokha proyectase en esta estampa su propio deseo de autoconfiguración identitaria y no sólo su apreciación de Parra.

Así, los tres poetas al hablar de Violeta Parra destacan la inevitable tendencia a entenderla bajo la lógica de una “chilenidad” que no siempre queda muy claro en qué consiste, pero también con su condición campesina, que la religa con los espacios naturales, domésticos y populares.

2.- Poética identitaria

A diferencia de otros poetas Violeta no teorizó sobre el tipo de arte que realizaba, aunque estableció en varias canciones y en sus *Décimas*...una suerte de poética, que complementó con

sus impresiones acerca del arte recopilado de primera fuente, en base a testimonios de los propios cantores populares, los que estampó *Cantos folklóricos chilenos*⁵⁴³. Además, en numerosas entrevistas y en su forma de configuración artística estableció que lo fundamental en esta “poética” era su relación con el público.

Respecto de lo primero habría que decir que el arte parriano hay que pensarlo en dos lógicas algo distintas: el de su creación musical y el de sus décimas, pues la primera se realiza bajo la lógica de la oralidad y las “décimas” bajo la lógica de la oralitura⁵⁴⁴.

La primera exige ciertas condiciones para su realización y utiliza ciertos recursos: co-presencia de los interlocutores, estructuras formulaicas que sirvan a la función básicamente mnemotécnica y rítmica, ritual y pedagógica, y un temple vivencial y emocional. Sin embargo, la obra de Parra no es oral en términos puros, de ahí que no siempre se puedan aplicar estas características a su obra. Lo que así hay en ella es lo que Walter Ong⁵⁴⁵ ha precisado, al decir que en contacto con otras tecnologías (la escrita), la oralidad conserva ciertos rasgos que tienen que ver con determinado tipo de conocimiento, de enseñanza y de moral. Esto implica que no son sólo “recursos” de la oralidad los que aparecen en Violeta sino que ella está operando bajo otro tipo de “economía cultural”, relativamente autónoma, que implica el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones de mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje y nociones de tiempo y espacio específicas.

Se podría decir que la conciencia que subyace a esta tecnologías de la comunicación es una conciencia básicamente artística, campesina y popular y que establece una relación estética

⁵⁴³ Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

⁵⁴⁴ Oralitura es el término más preciso, acuñado por Elicura Chihuailaf para explicar esta literatura que es escrita, pero que está pensada desde y en la memoria oral. Cf. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1999, pp. 62-64.

⁵⁴⁵ Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (1ª edición, 1982).

con la naturaleza (a la manera del folklore) y política con la nación, donde se privilegia la fuerza contrahegemónica de lo popular.

Para entender las *Décimas...* hay que establecer que Violeta no las "escribe", sino que las "compone", verbo que debe ser entendido en su doble acepción de "poner" junto a otros y de arreglar, reparar, remendar. Esto supone la "utilidad" social y personal que tendrá esa composición, que va más allá de lo circunstancial. La composición remite sin duda y en definitiva a la calidad musical y comunitaria de dicho arte, que no se explica fuera del escenario del contrapunto o del canto comunitario en festividades y rituales campesinos. Sin embargo, Violeta subvierte las formas tradicionales de circulación y presenta sus *Décimas...* en libro y disco, realizando con eso el gesto de quien inscribe la cultura rural, folklórica y tradicional en otra cultura: urbana, masiva, "popular".

Hay un desplazamiento también de lo oral a lo escrito, movimiento que se había operado de alguna manera en la tradición, donde de los romances y versificaciones populares se había pasado a la lira popular, pliego que fijaba por escrito las historias del juglar y cuya circulación era eminentemente urbana. En las *Décimas...* queda fijado el tránsito de una modalidad a otra, comenzando con la escenificación del contrapunto, siguiendo con los romances (Rey Asuero) o los cantos por "velorio de angelito" y pasando a la ciudad con el recurso de la crónica roja y la denuncia política propias de la lira popular. El medio por el que circularán las décimas es finalmente el libro, objeto absolutamente extraño a la tradición del canto popular. Ella compone, al igual que sus antecesores, pero no forma parte de ese circuito. Es importante destacar que Violeta tiene conciencia que el acto de versificar su vida en décimas se inscribe en la tradición escritural, lo que no impide que en las textualizaciones permanezca el habla, los dichos, los refranes y las escenificaciones de la tradición de los cantos campesinos. Cuando Violeta graba las *Décimas...* entonces juega con las reglas de la industria cultural y "sale a buscar sus lectores a la calle". Aquí la escritura no es sólo medio, sino mediación, negociaciones, mezcla de lenguajes y tonos, provocaciones discursivas, "uso rebelde"⁵⁴⁶ de la

⁵⁴⁶ Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. Para el autor la cultura popular en el siglo XVIII vive una aventura singular: "amenazada de desaparición va a ser al mismo tiempo tradicional y rebelde", pág. 108.

tradición. Esto, porque Violeta bebe directamente de la tradición oral de la poesía popular y sólo tangencialmente de su expresión escrita. Del canto ella se mueve a la escritura y ahí quedan las marcas de la cantante-compositora, más que de la poeta popular.

Lo que tienen en común ambas poéticas, la oral y la escrita, es su tendencia a la fragmentariedad indisimulada, por cuanto no aspira a la totalidad, incluso en sus *Décimas*, donde uno podría pensar que la poética biográfica tiende a la completitud, la tendencia es hacia los constantes desvíos temporales, fragmentos de historias, partes del cuerpo; no hay en ella ansia de totalidad y en cambio se productivizan los “retazos”. Al hacer ingresar el espacio territorial, más que la representación del espacio físico, le preocupa fuertemente la relación y la tipologización de las personas, los sistemas sociales y políticos y el sentido de la vida. Su estética se mueve fundamentalmente entre lo vivencial y la “palpabilidad del signo”, esto último entendido como la suma importancia que le otorga a la materialidad signica y a la estructura formal en las que está conteniendo el sentido: música, tonos, voz, instrumentos, ritmos, etc. Mucha importancia tendrá cierto temperamento vehemente y pasional, lo que imprimirá toda su creación de un temple en general pesimista, nostálgico y doloroso. Sus preocupaciones más grandes cuando ha ingresado al tema de la nación serán sobre todo la preocupación por los más pobres, la denuncia de las injusticias sociales, la recuperación de ciertos espacios locales, la nostalgia lárca por los espacios perdidos. Pero en esas representaciones algo se ha perdido de la sencillez y claridad folklórica y en su lugar se presentan configuraciones textuales más complejas y elaboradas, pues no siempre describe objetos ni situaciones, no “representa mundos” en el sentido propiamente narrativo, ella establece en la sinuosidad misma del canto su dolor, telúrico y ancestral: “¡cuánto será mi dolor!”.

En “Cantores que reflexionan” se asiste a un proceso de revelación acerca de la labor del cantor, contraponiendo a un arte de la entretención y la “vanidad”, un arte sagrado de redención de los pueblos. El discurso es apelativo con un temple de queja y recriminación. Mientras en el primero priman imágenes luciferinas, hedonistas y consumistas: “viene del reino de Satán”, “deja cenizas al pasar”, “va prisionero del placer/ y siervo de la vanidad”, “¿es el dinero alguna luz?”; en el caso del segundo, la purificación se ha realizado exitosamente, siendo capaz de poner su canto al servicio de la mitigación del dolor humano. Este segundo momento se asocia además a una espacialidad ligada a la tierra y a lo sagrado:

“Hoy es su canto un azadón
que le abre surcos al vivir,
a la justicia en su raíz
y a los raudales de su voz.
En su divina comprensión
luces brotaban del cantor”

Más todavía, en el primer cantor no es posible distinguir la verdad de la mentira, la risa de la tristeza, por lo que la crítica del hablante se vuelve recriminación ética. Violeta está con esto instalando la discusión, muy propia de los años sesenta en torno al tipo de compromiso social que debía asumir el artista al interior de su arte, dejando en evidencia que en muchas de sus composiciones incluyó explícitamente el tema, aunque no en toda ni en la más importante. Sin embargo, junto con Neruda es en la que menos disociados están el arte y la ética del compromiso social, sin que por eso hiciera concesiones en su elaboración estética.

En “Yo canto la diferencia” se refuerza lo anteriormente señalado, sólo que se agrega una dimensión importante: la escenificación del nacionalismo emblemático, versus una realidad nacional de pobreza e injusticia, en medio de la celebración de las “fiestas patrias”. Volveremos sobre este poema en el apartado sobre el nacionalismo de derecha.

2.a.- Poética en las *Décimas*...

Para completar la poética parriana habría que agregar algunas características mencionadas en sus *Décimas*.... A partir de ellas queda establecido que lo que hablante desea no es sólo configurar su identidad personal sino dar continuidad, a través de este gesto tan personal, a la tradición de la poesía popular chilena. Esto conlleva una visión de la palabra como entidad sagrada, inscrita en la concepción ritual del arte y de la vida.

Esta suerte de continuidad de la tradición se da en una relación conflictiva que la sujeto hablante mantiene con un público culto que obtendrá por parte de ella, en lugar de una pieza clásica, un “concierto pililo”:

“Toco vihuela, improviso
compongo mis melodías,
las noches las hago días

pensando si lo preciso,
buscando el oro macizo 5
salgo volando al camino,
y el versear ‘a lo divino’
es oro de gran quilate.
Si pa’ vos es disparate
pa’ mi no, pues, Secundino. 10

Sentencia de doble multa
es no saber pentagrama,
si en el mate arde una llama
destina’ pa’ gente culta,
en el cerebro me abulta 15
causándome confusión,
y al toque del guitarrón
le voy cambiando el estilo
por un concierto pililo
que alegra mi corazón” 20

(p. 38)

La opción por el “repentismo”⁵⁴⁷ de la tradición popular, requiere del cantor, innumerables destrezas, pero sobre todo estar atento, día y noche, para escuchar las décimas de la tradición y componer las suyas propias, pues “versear a lo divino” es tenido en alta estima por esta cantora, aunque para otros sea un “disparate”. Está con esto filiendo su canto con la tradición del canto no sólo popular, sino específicamente con la vertiente del canto a lo divino, que es

⁵⁴⁷ Es la capacidad de improvisar en un contrapunto, el registro es oral. Me indica mi amigo Fidel Améstica (poeta y guitarronero de Maipú) que “en el repentismo lo ideal es que la décima se escenifique en menos de treinta segundos, con una excelente caída, con buena dicción y amarradita de sentido... En esta acción no puede haber error..., aunque los hay. Por eso se requiere de un entrenamiento exigido, pero no por ello menos poético”. El término “repentismo” es de uso más bien centroamericano; en el cono sur es más usual la palabra “improvisación”.

de fundamento bíblico y en ritual religioso. Además, está ingresando como mujer a un espacio que hasta antes que ella apareciera, era fundamentalmente masculino, transgrediendo con ello la tradición, pero inyectándola de nueva energía. Cabe hacer notar que entre los cantores populares la labor y el arte de Violeta Parra son tenidos en alta consideración, lo que no ocurre en general con los recopiladores quienes aparecen ante los cantores como tergiversadores y muchas veces “aprovechadores” del legado de la tradición. Volviendo al poema, la segunda estrofa transcrita remite a un complejo proceso de transformación, en el interior de la cantora, del texto creado. Aquello que surge del “mate” se ve enfrentado a la ausencia de tecnología que lo traduzca en pentagrama, lo que provoca que lo “creado” tenga que expresarse en otros formatos, bajo otras tecnologías musicales. Lo que aparece entonces como opción es el guitarrón⁵⁴⁸ que le impondrá cierta melodía y tonos que permitirán la realización del concierto, pero de un “concierto pipilo”. Es probable que el clasicismo que admiraba Mistral en el folklore provenga de esta cualidad de preservación de lo clásico, bajo la apariencia de lo “rústico”. Más todavía ese concierto pipilo “alegra” su “corazón”, por lo que se cumple la cualidad del canto a lo divino de ser un arte concebido sin público y destinado a encontrar en el corazón de cada uno (pues se canta en colectivo) la verdad y la purificación, la memoria y el sentimiento.

Lo que aparece también en las *Décimas*...es una concepción ritual del arte y una concepción moderna de la vida, entendida como un gran teatro. La escenificación de la vida propia y de las historias de otros es un recurso propio de la tradición poética occidental, pero que en Violeta está en función de una clara conciencia autobiográfica y artística, entrampada por la necesidad de textualizar su existencia, hecha de pedazos de ella misma y retazos de los otros, sobre todo de su familia y de su público. Está constatando con esto que la identidad personal es también simulacro y escenificación.

⁵⁴⁸ Instrumento originario de Chile y que consta de 21 cuerdas en el diapason, más cuatro más pequeñas llamadas “diablitos” enclavijados en los ángulos que forman el diapason y la caja. Violeta fue una de las pocas guitarroneras mujeres que ha habido en Chile. Antes de ella se sabe de la madre de Lázaro Salgado, y hoy en Chile hay al menos dos que han aprendido este instrumento: Miriam Arancibia y María Cecilia Astorga, ambas payadoras.

“Ya está corrido el telón,
a fiesta sigue su curso.
Mi largo y triste discurso
es parte de la función.”

(p.79)

2.b.- El público

Respecto del tema del público habría que decir que el gesto de otorgarle al público la importancia fundamental es un gesto del artista moderno, y que no es concebible tal gesto en un cantor popular, especialmente el del canto a lo divino, por cuanto él produce su arte en relación con el ámbito religioso, animista o espiritual en el contexto de rituales o festividades. El cantor allí dialoga fundamentalmente con aquello a lo cual dirige su canto (la virgen, el difunto, Cristo, el “angelito”) y en un ruedo que integra con otros cantores populares. En ese “círculo” ritual formado para cantarle a una entidad superior y para “dialogar con sus corazones” no existe la noción de público, tampoco la de artista individual y original. O sea, el canto es colectivo, pero no espectacular. En Violeta no, la finalidad de todo su arte se encamina a establecer ese contacto misterioso y fundamental con su público. A una pregunta acerca de cuál de sus artes elegiría si tuviese que quedarse con una, ella respondió: “Yo, me quedaría con el público”. En las *Décimas...* el discurso siempre se dirige a un tú, a un receptor que ha permitido la configuración de la vida de la cantora y la relatora, pero que además aparece escenificado en la mayoría de los relatos. Aquí el confidente de los géneros referenciales, es convertido en un público: colectivo, público y multifacético. En este ejercicio Violeta realiza metapoéticamente la caracterización del público moderno. De paso ella confirma el status sistémico del circuito comunicativo del arte⁵⁴⁹, lo critica, lo desconstruye e instala su propia verdad.

Indistintamente, la hablante le habla a un público o habla acerca de un público.

⁵⁴⁹ Estoy pensando en Angel Rama y las lúcidas relaciones que establece entre escritores, literatura y público consumidor. En: Rama, Angel. *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

En el primer caso, o bien la décima es apelativa, o bien instala a dialogar, con discursos directos, a determinados personajes (técnica del romance). Las apelaciones son múltiples y permanentes, abundan los vocativos, siempre la hablante le conversa, le cuenta, le informa a alguien: “señores amables, que me prestáis atención”, “Nicanor”, “señores, míos”, “dispéñeme las chiquillas”, “Les cuento”, “Les doy la continuación/ del cuento que les escribo”. En esto se emparenta profunda y miméticamente con la poesía popular, especialmente con el canto de contrapunto y con la décima de la lira popular. Todos los poetas de la lira, sin excepción, apelan a sus lectores, a su público. Lo hacen de distintas maneras, pero es tal su persistencia, que es en este nivel de la configuración discursiva donde la autora se ha sometido por completo a ese “otro” discurso con que dialoga y a partir del cual ha sido posible que escriba. Formas como “Al fin, queridos lectores”, “amados lectores”, “lector curioso”, “lector mío”, “mis lectores” o “noble auditorio”, son constantes en la tradición de la lira y también del canto popular.

Se puede decir entonces que esta poética en el ámbito identitario nacional, concibe su quehacer bajo el interés por representar un espacio y tiempo que configure armónicamente a la sujeto artista, recopiladora y cantora popular, más “a lo divino” que “a lo humano”. Ese espacio considerará la dimensión social y política de la nación, para establecer un discurso contrahegemónico desde lo popular; y configurará también un espacio cultural, vinculado a lo campesino y a la solidaridad humana, que rescata absolutamente la cultura de los sectores populares. Y lo hará en la forma de un arte que se inscribe en la oralitura, en el caso de sus décimas autobiográficas; y en el formato de la canción, en el caso de sus composiciones musicales originales. En este sentido, el lector ideal ha sido reemplazado por un “público” que a veces es el tradicional y que en otros es el público masivo moderno.

3.- Nación y lo popular nacional

¿Cuál es la nación en que Violeta Parra está pensando? O ¿de qué manera se relaciona con los nacionalismos que están vigentes en su época? En general en sus canciones y en las décimas autobiográficas, hay siempre una preocupación por los espacios que otorgan la identidad personal y colectiva territorial, y que privilegian un cronotopo asociado a la infancia y al espacio, natural y cultural, de la vida campesina. De todas maneras ese espacio no es siempre el agrario o paisajista, a la manera del criollismo, sino que es un espacio social, ritual y muy asociado a su conciencia de artista. Cuando aparece la urbe o la historia general, el tono se

oscurece y adquiere la actitud del nacionalismo de izquierda de los años cuarenta: la conciencia de clase asociada a la dimensión cívico-nacional⁵⁵⁰, expresada básicamente como crítica social. En este camino Violeta ha logrado vislumbrar que hay otro Chile, popular y campesino, aún no integrado a la cultura “oficial”. Esta disociación, que para Bernardo Subercaseaux es una de las razones de nuestra “falta de espesor cultural”⁵⁵¹, será en Parra una de las matrices modeladoras de su producción artística, aunque en un sentido algo distinto, pues ella insistirá en que sí existe dicho “espesor”, pero que hay que recuperarlo y actualizarlo. De esta manera Violeta expresa otro ideograma epocal, cual es el de cuestionar la aparente homogeneidad de la identidad nacional, tendencia que viene de mucho antes y que instaura una suerte de “irrealidad cultural nacional” (Hobsbawm) sobre todo a partir del siglo XIX, que hace aparecer la nación como homogénea y unitaria.

De todas maneras, y pese al tono pesimista y crítico que impera en su obra, para Violeta Parra la nación es esa “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”⁵⁵². Ella constata sus límites, finitos y precisos; la imagina, porque busca incansablemente el país que conoció en su infancia, a través de su intensa labor de recopilación folklórica (1953-1967), estableciendo lazos irrenunciables con esa “comunidad” que necesita, porque “independientemente de la desigualdad y la explotación...la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal”. Pero esos lazos se construirán justamente en aquellos espacios que ha dejado fuera el nacionalismo popular: la familia y el cronotopo campesino; en lugar del espacio público y la urbe industrializada.

⁵⁵⁰ Tal y cual la caracteriza Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo...* Op. cit. capítulo 5.

⁵⁵¹ Pues se sobreimpone la política y la práctica social, al espesor étnico y demográfico. En: Subercaseaux, Bernardo. “Identidad y destino (camino interferidos: de lo político a lo cultural)”. *Chile o una loca historia*. Op. cit. pp. 39-73.

⁵⁵² Aquí estamos entendiéndolo tal y cual lo entiende Benedict Anderson, para quien es preferible tratarlo en la misma categoría que el “parentesco” o la ‘religión’, no en la del ‘liberalismo’ o el ‘fascismo’. Así, desprendido de su connotación ideológica el nacionalismo, la nacionalidad o “la calidad de nación”, son para el autor “artefactos culturales de una clase particular” y han ido generando, gradual e históricamente, apegos y ligitimidades emocionales muy profundas. (*Comunidades imaginadas...* Op. cit. pp.21-23.)

Me interesa destacar cuatro aspectos en esta relación: los dos primeros tienen que ver con un espacio para el habitar definido en un contexto campesino y desde una conciencia campesina. Los dos segundos tienen que ver con una particular manera de enfrentar los patriotismos epocales, el primero bajo la forma de la representación hasta cierto punto ingenua del patriotismo heroico, personificada en Arturo Prat, y el segundo bajo la forma de la crítica al uso denigratorio de los símbolos patrios y a los nacionalismos de derechas e izquierdas. Esta última postura se realiza claramente bajo una conciencia social de carácter nacional y de izquierda.

3.a.- Habitar en el espacio rural: infancia y familia

He dicho que Violeta se instala en un contexto bastante movedido y de muchos cambios, pues a la vez que comparte el deseo por el progreso entendido bajo la lógica del desarrollo, no comparte ciertas formas de llevarlo a cabo y las consecuencias prácticas de la modernización, pues sostiene una postura que podríamos llamar de sensibilidad campesina. Una formación menos cosmológica y católica que la que porta Mistral, pero más popular, folklórica y familiar que la de la elquina. En ambos casos ninguna de las dos forma parte del sistema productivo agrario, lo que las hace relacionarse con eso campesino desde un lugar bastante específico y circunscrito: el estético y el de la mujer pobre.

Claramente entonces, entre el campo y la ciudad, el espacio privilegiado para la representación es el primero, aunque el punto de enunciación se sitúe a veces en el espacio de la urbe. En las *Décimas*...por ejemplo, cincuenta y nueve de las ochenta y tres décimas que componen el texto, tienen su desarrollo en el campo, aunque es un campo afectado por las políticas del minifundio dictadas desde la capital urbana y es un campo visto por la conciencia de alguien migrada a la urbe. Así, estas dos ideologías se encuentran aquí mezcladas en un sujeto que al privilegiar los pequeños espacios (familiares, los bares, las fiestas) no experimenta tan dramáticamente los cambios como pudiera suponerse, aunque el momento del tránsito es de desarraigo y dolor. En la décima LX (momento de arribo a Santiago) se constatan dos sentimientos: uno negativo y el segundo de un admirable espíritu de adaptación y resignación. Dice en la segunda estrofa:

“Mi corazón en destierro
latió lastimosamente

cuando pasé, entre la gente,
l' inmensa puerta de fierro”

Y sólo tres estrofas después, siempre dentro de la misma “décima”⁵⁵³:

“Penetro en un restaurán
sin malos presentimientos,
conozco más de trecientos,
allí m' he gana' o el pan;
aquél de la capital
no tiene cambio ninguno”

(p. 142)

El tránsito es entonces doloroso pero de fácil adaptación, primando así la idea de José Luis Romero acerca de la hegemonía que logra la ideología urbana sobre la campesina, pues la vida en el campo ya está afectada y marcada por ella. Pero en las cincuenta y nueve décimas anteriores, la hablante ha desplegado con detalle y delicadeza en qué consiste esa vida campesina, siendo los espacios privilegiados el natural y el cultural de la ruralidad chilena de los años treinta. Muy pocas veces aparecen los sistemas de trabajo o el paisaje al estilo de la narrativa criollista, sino que se privilegian los espacios sociales, las escenas familiares, los rituales, las festividades, las “juguetes infantiles”, las costumbres campesinas, todo desde la perspectiva de alguien que es preferentemente sujeto artístico.

Todas las décimas “campesinas” se asocian a la infancia y allí a permanentes viajes en tren cambiándose de casa. En estas décimas los “paisajes” pasan rápidamente por la “pupila” de la hablante sin que ella pueda retener todo en la memoria. Es muy importante aquí la presencia del ferrocarril como metáfora del “vínculo universal” y de la “velocidad”, pues Violeta despliega a propósito de él imágenes dinámicas y cinematográficas, transformando el

⁵⁵³ Lo que llamo décima es el texto completo, de cuatro o cinco “décimas” que componen todo el poema y el que a veces tiene una cuarteta inicial, que es la que luego se glosa. En Violeta hay una frecuente ausencia de esta cuarteta, lo que la hace cultivar la “décima mocha”. Pero para los cantores populares, lo que yo llamo poema, es el “verso” formado por cuatro décimas que glosan la cuarteta y una quinta décima que funciona como despedida.

tradicional escenario campesino, en una sucesión atropellada de “paisaje”. Hay que recordar que para los años veinte y treinta la locomotora era un medio de transporte esencial, tanto para la economía como para la cohesión social nacional; muchas campañas presidenciales se hacían en tren, por lo que las relaciones entre el nacionalismo del siglo XX y el ferrocarril son innegables. La metáfora de las estaciones unidas imaginariamente por el paso del tren, proyecta la imagen de un “largo” Chile unificado artificialmente a través de una figura que permitía vincular diversas regiones y localidades mediante la intercomunicación espacial. El proyecto de su hermano Nicanor, años más tarde, sobre el “...tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt”, desconstruye la máquina como indicio de progreso y comunicación, dándole la responsabilidad al sujeto. Pero volvamos a Violeta:

“Pasaban como unos rayos
uno por uno los bueyes,
derechos como unos reyes;
los puentes y los caballos.
Un hombre vendiendo paños,
otr’ofertando peinetas...
(...)
Pasamos por Longaví,
llegamos a Miraflores
como chirigües cantores;
abrimos el cocaví.
Los pasajeros allí,
comieron pollito fiambre,
después vide los alambres
que s’iban y se venían,
y de repente veía
de pájaros, un enjambre”

(p. 42)

El paisaje natural ya está signado por la cultura y la tecnología: “puentes”, “paños”, “peinetas” y “alambres” se mezclan con la naturaleza, sin violentarla, en armonía festiva. Lo mismo ocurre con la conciencia popular mercantil (“un hombre vendiendo paños”). Distinto será sin

duda el tono cuando el viaje sea fuera de Chile, pues allí el traslado, en un barco que le produce claustrofobia, está marcado por el dolor de dejar a Rosita Clara de “nueve meses” en “la cuna” y quien muere luego de dos meses de la partida de Violeta. Ese viaje en que: “Dejo botá’ mi nación/ mis crías y mi consorte” (p. 160) por “mi afán de rodar los mundos” (p. 161); la convierte en una viajera “con el dolor al cogote” y que ya nunca recibirá compensación por el gesto de abandonar a la criatura, pues está enajenada y dormida cruza paisajes. Recuérdese el fantasma de Mistral asociado a la culpa. El mismo sentimiento embarga a Violeta:

“p’ aquella que su angelorum
deja botá’ en el invierno,
arrójenla en los infiernos
p’ sécula secolorum”

(p. 160)

Pero volvamos al espacio campesino, entre viaje y viaje (debido a que el papá es profesor) lo que se ofrece es una presencia permanente y sensorial de fiestas y paseos campesinos, de comidas y ensaladas, de canto y baile, de jugarretas incluso en los velorios, de espacios interiores (casa, máquina de coser de la mamá) y exteriores vinculados a paseos. Es interesante indicar que a diferencia de Mistral, Violeta privilegia siempre un lugar habitado por personas, un lugar en uso social, con prescindencia de la fauna y con abundancia de la flora chilena, especialmente de las hierbas medicinales. Se presenta así una poética del habitar que privilegia lugares concretos (Lautaro, Chillán), pero en su interioridad más íntima y pequeña:

“Después sirven estofa’o
a la chilena, por cierto;
nunca se vio cocimiento
más sabroso y aliña’o;
pa’ llenar tanto invita’o
se precisan diez corderos,
de alverj’ almudes enteros,
gallinas y longanizas;
vino del que se usa en misa
todos los viernes primeros.

(...)

¡Ya niño a los estrumentos!
Desea música el santo,
romp' el arpa, sigue 'l canto
con su gracioso portento,
el violín con su lamento
reban' aquel humo ambiente,
y la guitarra presente
completa la gallardía,
dándole gran bizarría
al festín de mis parientes”
(pp. 34-35)

En la misma fiesta entonces se escenifican dos rituales fundamentales para lograr la comunión fraterna de la familia: la comida y el canto. Sigue con esto la tradición poética textualizada por De Rokha en la “Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile”, a quien le interesa incorporar una extensa crónica acerca de cómo se come y se bebe en Chile, superando el formato del recetario o de la oda, para saltar a una forma dialógica en que el hablante se instala desde dentro para establecer la cosmología de las comidas. Aquí el lugar privilegiado es el distendido y catártico de la fiesta colectiva. Pero a diferencia del licantenino, Violeta no incluye las “bebidas”, su aparición en las décimas tendrá una carga negativa, por cuanto son la consecuencia nefasta de la cesantía del padre y la causa de su posterior muerte. En la vida real Violeta no tomaba ni fumaba. La “cruzada” antialcoholismo está presente en las décimas y es la misma preocupación, que mantuvieron en discursos más políticos tanto Mistral como Huidobro. La regulación del expendio de éste, pensaban ellos, podría mejorar la “raza” chilena, pues la realidad actual mostraba que la diezmaba y destruía masivamente, sobre todo entre los sectores populares.

Volviendo a nuestro tema, el espacio campesino son también las jugarretas infantiles al aire libre, en jardines y paseos familiares. La infancia se vinculará plenamente al hermano Roberto, con quien Violeta transformará su “silabario” en “insectario”. Hay una escena que me interesa destacar. Aquella en que Violeta junto a sus hermanos invaden un huerto de una vecina y son severamente castigados por la “mama” Clarisa. En dos “décimas” se relatan los acontecimientos. A continuación unos fragmentos:

“En ese huerto se apila
el piño de cabros sueltos:
Alira, Tito y Roberto,
Marta y Violeta, a la siga;
Niñitos, Dios les bendiga,
se pierden en las hortensias,
jazmines de preferencias
perfuman su manantial,
jardín, el más celestial
nos estrujó la conciencia.

(...)

¡Válgame Dios cómo están
todos los pobres cristianos
en este mundo inhumano
partidos mitá a mitá!

(...)

son para todos las flores,
los montes, los arreboles.
¿Por qué el pudiente se olvida?

(...)

Si entonces no lo supimos,
seguro lo sospechamos,
porque nos faltan las manos
pa'los botones más finos.

Era un festín tan divino
el naufragar en la olas
que hacían las amapolas

(...)

En un dos por tres, señores,
hicimos las de Caín,
y queda el pobre jardín
en sus pañales menores;
Cambiamos aquellas flores

en menos que canta un gallo

(...)

Cuando aparece la dueña
sufre un terrible desmayo.

Pagamos aquel desastre
con ochenta chicotazos;
diez por cada bribonazo.
Nos moretearon el traste
porque las flores sacaste,
chiquillos de los demonios...”

(pp. 55-58)

Me he extendido en la transcripción de las décimas, pero he omitido partes importantes de las mismas, tratando de rescatar un sentido que para nuestro tema es fundamental: ha irrumpido en medio de la recreación del *locus amoenus* y de la tierra de la abundancia de la infancia, asociada al gesto iniciático de desflorar el campo, una constricción causada por la propiedad de la tierra y que castiga severamente a los niños, que “si entonces no lo supieron”, por lo menos les fue anunciado. Extrañamente se intercalan en medio de estas diez décimas que retratan coloridamente la escena con algunos elementos de la picaresca española, dos décimas que asumen el tono de queja reivindicacionista (¡Válgame Dios...!), no sólo por la tenencia de tierras, sino por la propiedad de todas las cosas en general. Esta “conciencia social” o de clase, como se quiera llamarla, anuncia un tono que aparecerá constantemente en las siguientes: negatividad y protesta frente al despojo y las injusticias sociales. Pero desde una escenificación muy concreta y cotidiana, pues no es la “dueña” ni el “pudiente” el que castiga a los niños, sino la propia “mama”, la que en todas las demás décimas ha sido retratada, por contraposición, como el lugar del cariño y la protección.

Es en las numerosas décimas destinadas al padre, donde este tono dual, de regocijo en la infancia y de crítica social, mejor se realiza. Del padre se construirá un retrato bipolar que siempre se ama, pese a la degradación que éste sufre luego del despido de la escuela. Al profesor conferencista y admirado, le sucederá un despilfarrador de fortunas y una víctima alcoholizada de la dictadura de Ibáñez. Por culpa de esto la familia Parra será despojada de sus tierras que han recibido en herencia y arrojados desde el caserón que ocupan en Lautaro. La

pérdida de tierras se relaciona aquí específicamente con el comportamiento irresponsable que tiene el padre al vender las tierras en “tomatinas”⁵⁵⁴ y bajo engaño. Pero Violeta lo justifica diciendo “estaba enfermo” y el realmente culpable es el presidente de la república Carlos Ibáñez del Campo, por la cesantía provocada. Pero lo que prima, sobre todas las acciones nefastas del padre, es la dicha de la infancia y el dolor provocado por su muerte. Sin duda es la reconstrucción textual del padre la que le permite proyectar hacia el pasado la muerte de su pequeña hija (Rosita Clara), la que ha tenido lugar en un tiempo cercano al de la enunciación. Antes de la muerte del padre, la pobreza se asume con jugarretas y travesuras. Pese a todo se celebran comidas y paseos comunitarios. La hablante se goza en ese lugar de plenitud y colorido:

“Mi taita hizo la ensalada
con un amor sin igual,
parece un plato real
con verdurita picada”

(p. 67)

“Estoy en el campo amado
arriba de una higuera,
abajo hay unas chiquillas
desparramando triguito,
gallinas, pollos, pollitos
comiéndose la semilla”

(p. 105)

Ese “taita” multifacético y juguetón también tiene sus defectos, sobre todo en su relación con la madre: “a su señora requiebra,/y es diablo como culebra/pa’ responder a sus culpas” (p. 69). También está el recurrido motivo del padre que llega a la casa “cura’o como tetera”. Sin embargo, sobre estas imágenes negativas se impone siempre la de un padre con “gallardía”, “único rey soberano”, “gran conferencista”, “prestigioso” y entretenido:

⁵⁵⁴ En Chile el acto por el cual varios sujetos se emborrachan en un bar hasta casi no poder responder luego por sus actos.

“Allí con todos sus hijos,
dirige bella función,
y se ha juntado un montón
de plata pa'l hospital”

(p. 70)

Asociado al amor que el padre siente por ella y que ella le tiene, se encuentran variados vocablos del habla popular, que connotan cariño y protección. Además, en la imagen que se configura de él, se mezcla lo “abstracto” y metafórico, junto a lo “concreto” y coloquial:

“Yo le miraba sus hondas
pupilas de noche oscura,
cuando su voz con ternura
me llama su palomilla,
y agrega esta lechuguilla
es toda mi desventura”

(p. 71)

Las décimas se llenan de resentimiento y de lucha por la sobrevivencia a partir del episodio de la muerte del padre y de su viaje a Santiago. Pero en cada momento la hablante manifiesta su protesta social e indignación en contra de los abusos gubernamentales.

Es sin duda el espacio familiar a través del cual se representa el espacio más amplio del campo y de la vida en él, pero también las repercusiones que tienen las acciones gubernamentales que actúan bajo un nacionalismo que supuestamente incluye a todos sus habitantes. Lo especial de ese espacio familiar es que se representa a través de las faenas y actividades que ellos hacen o dicen hacer, de gestos en el interior del hogar, y que van fortaleciendo la idea parriana acerca de una “patria” conformada por su núcleo familiar, bastándole sólo él para instalarse en un habitar “feliz” y de identificación total. Pues entre el campo y la ciudad, es su familia el lugar en que Violeta “habita” de la mejor manera:

“Yo les presento a mi hermano
como el más bonito ejemplo,
si ahora no tiene un templo

lo tendrá tarde o temprano”

(p. 37)

“Mi mama como canario
Nació en un campo florí’o;
Como zorzal entumi’o
Creció entre las candelillas;
Conoce lo qu’es la trilla
La molienda y l’amasijo”

(p. 40)

“En casa hallaba consuelo
con mis trapitos jugaba,
uno tras otro juntaba
para formar un pañuelo”

(p. 59)

Y finalmente, cuando vuelve “destrozada” de su primer viaje a Europa:

“dos años duró l’ausencia
mas hoy están con su mama,
con todos en una cama
disfruto con su presencia”

(p.184)

El lugar para habitar entonces es el familiar y la característica asignada al hogar es de máxima productividad (ahí cose su “mama”), dinamismo, aprendizaje y emotividad.

Otras personas que encarnan ese espacio y que están fuera del círculo familiar, son aquellos “otros” que se relacionan con la hablante por medio de la solidaridad y a quienes ella desea agradecer: “Declaro mi estimación/qu’en mucha gente encontramos”. El trabajo cotidiano campesino Violeta lo aprende de otras familias, por cuanto la suya (su padre y madre) no forma parte estrictamente del trabajo productivo agrícola. Con las hijas de Don Dominguito Aguilera, Ema y Celina, aprende mucho sobre fiestas y faenas campesinas:

”Con esas niñas aprendo
lo q’ es mansera y arado,
arrope, zanco y gloriado,
y bolillo que está tejiendo;
la piedra que está moliendo;
siembra, apuerca, poda y trilla
emparva, corta y vendimia”

(p. 108)

Así, la configuración de la sujeto se va dando en torno a los quehaceres que otros le enseñan, y a los “cariños” que esos otros le dispensan. El discurso gira en torno al gesto del agradecimiento y el del que aprende. En ese aprendizaje la que habla poco a poco se irá autoconfigurando como cantora y artista:

“Semana sobre semana
transcurre mi edad primera.
Mejor ni hablar de la escuela;
la odié con todas mis ganas
...
Y empiezo ‘amar la guitarra
y adonde siento una farra
allí aprendo una canción”

(p. 68)

Por último, un retrato campesino delineado por Violeta es el de Acario, “huaso chileno”, sacrificado y paciente trabajador, muy distinto del huaso “Perquenco” del romancero, aquél “rescatado” por Julio Vicuña Cifuentes -- y musicalizado por la misma Violeta. Acario es hombre de casa, víctima de una esposa “indina” --la Peta--, casi un querubino cuando pequeño y que ahora, grande, trabaja de sol a sol y es padre de un “Vicente” monstruoso, “tullido, mudo y demente” que finalmente muere. Contrario a esa imagen desvalida y degradada se erige el huaso Perquenco, símbolo de la devoción del pueblo por sus bandidos y redentores heroicos.

Todas estas “habitaciones” del sujeto se configuran desde una específica conciencia campesina, la que a continuación caracterizaremos en sus rasgos más esenciales.

3.b.- Conciencia campesina y religiosidad popular

Resulta muy interesante contrastar estos rasgos con el esencialismo que plantea Carlos Cousiño (y muchos otros antes que él) acerca de la inamovilidad y el conservadurismo del carácter chileno por su vínculo indisoluble con la hacienda y sus diversas formas de vida. Violeta, nieta de inquilino e hija de campesinos que perdieron sus tierras, contradice plenamente ese lugar demasiado tradicional y conservador al que Cousiño vincula la identidad de la hacienda, y esto se debe a que no hubo una única manera de habitar y pertenecer a ese espacio, ni todo se redujo a configuraciones identitarias determinadas absolutamente por la relación patrón-peón; por lo tanto, y debido a la multiplicidad de posibilidades identitarias que ahí se fueron formando y a lo mucho que cambió también la forma de propiedad del campo chileno, es que no es posible hablar de una única identidad. Así, también, lo textualizado por Violeta en sus *Décimas*...no es ni con mucho plenamente representativo de un sector del campesinado chileno, sobre todo por los rasgos particularísimos, ya indicados, que ella y su familia poseen.

Por estos motivos es difícil establecer los rasgos esenciales de la conciencia campesina. Ya vimos que en el caso de Mistral la relación se complejiza por cuanto ella sí interviene, por lo menos a nivel de queja ante los gobiernos, en el problema muy político de la Reforma Agraria. En Violeta no se verifica esa conciencia tan unificada que había en la elquina, lo que la vincularía directamente con algo que la sociología ha explicado mejor que yo. En este sentido, aunque desde una perspectiva sociológica bastante esencializadora, Violeta se enmarcaría en un esquema que esa disciplina ha pensado como un modelo latinoamericano simbólico-dramático, opuesto a un modelo racional ilustrado (Sunkel/Parker)⁵⁵⁵ y cuya principal característica sería un acercamiento estético religioso a la realidad, lo que supondría la representación dramática ritual de la realidad, la transmisión oral y la religiosidad. Pese al esencialismo y a la imposibilidad de considerar este modelo como el único bajo el cual habría

⁵⁵⁵ En: Larraín, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. Obviamente Larraín deroga la posibilidad de entender la identidad bajo estos esquemas.

que entender la identidad latinoamericana, parte del sustrato popular de Violeta Parra estaría integrado por algunos de los rasgos de ese modelo y que perfilan en parte, pero coherentemente, la relación de la chillaneja con la nación. En este sentido operarían en su obra en general aquello que Quijano nombra como el deseo por retornar a una vida agraria comunal, junto con recuperar la razón que viene del pasado, sobre todo la solidaridad, la reciprocidad, la armonía con el entorno y el esfuerzo colectivo. En gran parte de las *Décimas autobiográficas* y de sus canciones, sobre todo las que tienen como eje de representación la vida campesina, especialmente en sus aspectos simbólicos, estos rasgos se verifican persistentemente. Otro rasgo de este modelo sería la importancia otorgada a la religiosidad y al catolicismo, lo que en Violeta se realiza en una dimensión de mucha simpleza configurándose como una creyente sin cuestionamientos ni dogmatismos. Quiero decir que no hay en ella una búsqueda religiosa o una conceptualización teológica, sino más bien la actitud de quien se sabe en manos de Dios, y a quien ella agradece o maldice, dependiendo de la situación y de su suerte. Cuando ha muerto su hermano menor, describe así la actitud de su madre:

“Polito entró en agonía;
no puede su desventura
vivirla sin amargura.
Mi mamá se desespera,
y a Dios le dice leseras
la pobre, con su locura”

(*Décimas...*)

Cuando la voz o lo representado toma la forma de colectivos entonces el temple adquiere el carácter de la piedad cristiana:

“Válgame Dios cómo están
todos los pobres cristianos
en este mundo inhumano
partidos mitá a mitá!”

(*Décimas...*)

“Lo dice la santa Biblia,
y en sus palabras auxilia

al triste y al perseguido”

(*Décimas...* 104)

Lo que claramente se hace presente, especialmente en las *Décimas...* es la textualización de diversos rituales campesinos sincréticos, católicos e indígenas: guillatunes, velorio de angelito, procesiones de la Cruz de Mayo; y del canto a lo divino que frecuentemente ella relacionará con la muerte de sus seres más queridos: incluido aquí un “canto por despedida” a Gabriela Mistral. Lo que a veces aparece como distinto es el tono de crítica a ratos blasfema de la jerarquía eclesiástica, actitud que casi no se verifica en la religiosidad popular (Cf. “Porque los pobres no tienen”).

Cabe aclarar que su relación con estos rituales es bastante particular, pues Violeta ha abandonado lo sustancial de ellos: su función social, el carácter performativo del discurso y las determinaciones del contexto o la coyuntura. El canto popular sólo acompaña faenas o festividades comunitarias, lo que no siempre ocurre en las *Décimas...* Por ello, por ejemplo, cuando Violeta describe la festividad de la Cruz de Mayo, no lo hace como "cantora" que eleve oraciones y cantos a la Cruz durante Mayo en la provincia de Aculeo, sino como una “cronista” irónica y tierna de la procesión religiosa del pueblo:

“El canto de recorrida
s’entona de puerta en puerta;
la gente qu’está despierta
recibe la procesión
contentos y en reunión;
van todas quedando abiertas..”

(p.91)

En la festividad de la Cruz de Mayo, los campesinos celebran novenas y le cantan a la cruz todos los días sábados del mes de mayo, en fiestas que se celebran a lo largo de todo Chile. Se reúnen, así, el último sábado todos los cantores y poetas durante diez o más horas para competir con versos a lo divino y a lo humano, sobre diversos temas, todo ligado a la celebración de la Cruz, la que en Aculeo, por ejemplo, se convierte en una de las celebraciones

más notables de Santiago⁵⁵⁶. Si comparamos los versos de las *Décimas...* con cualquiera de los entonados por los cantores en esa ocasión comprobaremos que el punto de habla que asume Violeta Parra para referirse a la Cruz de Mayo, es muy diverso. Ella no eleva oraciones, no participa de la novena, no forma parte del ruedo de poetas populares, ni cantando a lo divino ni a lo humano y tampoco es parte de las gentes que “festejan” los diferentes rituales de la festividad. La Violeta Parra real que recorre campos y ciudades, no sólo recupera “piezas” de la tradición, sino también sus escenarios, sus fiestas, sus objetos, sus comidas. Ésa es la voz que se impone en esta décima sobre la festividad de la Cruz de Mayo, una voz que da a conocer, que explica en forma entretenida y jocosa a un público ajeno a la festividad, las claves de esa festividad. Nos encontramos aquí con una conciencia profundamente moderna, que recupera no sólo las voces sino también los contextos en que esas voces perviven. Violeta tiene muy claro sin haber leído a Bourdieu⁵⁵⁷ o Rama⁵⁵⁸, que el folklore, para que siga existiendo, debe hacerlo desde sus situaciones de emisión y recepción. Por eso, al rescatar el folklore no sólo recupera piezas de arte sino el escenario completo a través del cual éste se realiza.

Pero todos estos rasgos, que se verifican en la tradición de la poesía popular y que uno podría vincular, siendo bastante mecanicista, a una especie de conciencia campesina, no incluyen un rasgo que es esencial en Violeta, cual es el de la acerba crítica social, sobre todo en contra de las injusticias sociales. Además, una vez que la “campesina” se ha transformado en la “emigrada” a la urbe, el tono cambia, de lo festivo y lúdico, se ha pasado a lo sombrío y letánico y sus deseos enmarcados por la pulsión campesina, quedarán reducidos a la negatividad bajo la forma de la permanente aspiración al cambio, sólo resuelta años más tarde a nivel artístico con la escenificación en la Carpa de la Reina o Programa radial “Canta Violeta Parra” y en la configuración de su autobiografía en las *Décimas...*, en la que, desde la urbe, se reivindica la vida campesina y la heterotopía de la infancia.

⁵⁵⁶ Según Juan Uribe Echevarría, quien estudió la festividad en el Fundo Los Hornos de Aculeo durante los meses de mayo, en 1959, 1960 y 1961. En: *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962.

⁵⁵⁷ Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.

⁵⁵⁸ Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Finalmente diremos que el espacio de la urbe, que casi no aparece en las *Décimas*...es dicho generalmente bajo el tono de la conciencia y la crítica social, por lo que al revisar el tema en ese apartado me referiré a la configuración de la ciudad.

3.c.- “Patriotismo” e Historia en una arpillera (antecedentes en la Lira Popular)

Es en sus canciones donde el asunto del nacionalismo, entendido ahora como el sentimiento de pertenencia e identificación con determinadas escenificaciones de la nación, cobra mayor desarrollo. Pero la presencia de la historia de Chile en su obra se da con mayor fuerza en sus pinturas, que en sus canciones o décimas. En las *Décimas*... hay una relación con la historia de Chile que se verifica mediante la experiencia de su propia familia en ella, ya sea como protagonista, ya sea como víctima. En el primer caso la presencia es bajo la forma de la genealogía familiar, donde destacan: su abuelo paterno, quien participa “defendiendo el tricolor/el año setentainueve”; su abuelo materno, inquilino y trabajador; y su hermano Nicanor: “quien tendrá un templo/ tarde o temprano”. Como víctima hay muchos, pero es su padre quien encarna el sufrimiento causado por la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo y como ya indiqué, con él se interrumpe el tono festivo de la primera parte de las *Décimas*...La genealogía entonces es fundamental en la construcción de la historia personal (autobiografía), pero la microhistoria se integra a la macrohistoria, en una interrelación muy profunda y que la hace ser consciente de la gran cantidad de acciones públicas (sobre todo aquellas ejercidas por los gobiernos) que tienen repercusiones en la vida privada. La historia no es sólo el escenario contextual, lo personal queda indisolublemente unido a la historia social y política. La genealogía familiar se entrelaza con la historia, mostrando desde el revés sus fallas, crisis y retrocesos. Ya vimos, a propósito del espacio campesino cómo se prefiere relatar la historia de la vida familiar y de los pequeños espacios que permiten la recreación y la diversión, en lugar de la historia con mayúscula.

La historia de Chile será sin duda más dicha por Violeta, no en sus canciones ni en sus décimas, sino en su arte plástico: las arpilleras. Para ella, estas “canciones que se pintan”, tenían una suerte de poética que las diferenciaba de sus demás realizaciones plásticas⁵⁵⁹: eran

⁵⁵⁹ Labores que Violeta empezó a realizar a propósito de una hepatitis que la mantuvo en cama durante ocho meses el año 1958, pero que siguió realizando durante el resto de su vida.

de enorme tamaño, se iban realizando fragmento a fragmento, cuadro a cuadro (sólo al final tenía la visión general de la escena) y lo más importante, eran “lo hermoso de la vida”, por oposición a sus óleos (pequeños cuadros) que eran “el rincón triste de la vida”. En los catálogos de las exposiciones las opiniones son escasas. Se expresa que lo más significativo de su arte es el uso de un lenguaje poético y simbólico aplicado a “una historia, un recuerdo, o una protesta en imágenes...Anima, da movimiento a todo lo que ella toca”⁵⁶⁰. “Es instintiva y voluntariosa”, dice la misma crítica Ivonne Brunhammer. Diferente es la opinión que se tiene sobre las pinturas, pues se consideran más íntimas, con tonos violetas, negros y marrones que se realizan en zonas de oscuridad y donde se presenta muy fuertemente la concepción dual de la vida (muerte/vida; amor/desamor).

Afirman Inés Dolz-Blackburn y Marjorie Agosin, en el único estudio que hay sobre “La pintura de Violeta Parra”⁵⁶¹, que “también se proyecta en su pintura un alto grado de sofisticación estilística y una forma de reelaboración de la tradición folklórica del sur de Chile. Las arpilleras, también oriundas del sur y parte integral del arte popular del país, despliegan

Incluye arpilleras, óleos, esculturas en alambre y muy pocos pasteles. No se puede calcular cuántos trabajos son en total. Muchos de estas obras las vendió y otras permanecen repartidas en diferentes países (Argentina y Cuba) y en Europa. Sólo en Ginebra se calcula que quedaron 100 cuadros y otros cuarenta se perdieron en Argentina (Cf. Otta, Francisco. “V.P.: Retrospectiva de sus pinturas”. *El Mercurio*, Revista del Domingo, 7-11-82. pp. 8-9). Han sido expuestos por ella misma y después de su muerte en dieciocho exposiciones en diversas partes del mundo, incluido Chile, entre 1959 y 1977. Y las exposiciones siguen realizándose. Sin duda fue su exposición en el Museo de Artes Decorativas el año 1964, en el Louvre, la más importante. Es posible que muchas arpilleras hayan quedado inconclusas, producto de la carencia de lana o del tiempo que le tomaba hacerlas.

⁵⁶⁰ Ivonne Brunhammer. Museo de Artes Decorativas, Louvre. 8 de abril-11 de mayo de 1964. En: *El libro mayor de Violeta Parra*. Isabel Parra, comp. España: Ediciones Michay, 1985. pág. 115.

⁵⁶¹ En: *Violeta Parra o la expresión inefable. Un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1992. Capítulo 3.

una variedad singular de colores y tonalidades”⁵⁶². Y agrega el crítico M.M. Broumagne que el impacto tiene que ver con que Violeta trabaja con “retratos de gente que ella ama o no, restitución de recuerdos de Chile para recordarlos o exorcizarlos”⁵⁶³. En las arpilleras “Combate Naval I”, “Combate Naval II” y “Fresia y Caupolicán”, se asiste a escenas plásticas que reelaboran cuidadosamente algún fragmento de la historia de Chile. Lo que no consideraron las autoras citadas anteriormente son dos influencias bastante significativas en la obra parriana: la de la lira popular, con plena vigencia en el siglo XIX, y la del radioteatro histórico, que exaltó en un principio sobre todo las glorias del Ejército y de la Armada chilenas. Además, y esto es bastante significativo, Violeta bautiza estos trabajos como “tapisseries”, instalando la artesanía en la codificación y lógica de la industria cultural (producción seriada) y del consumo de masas (teleseries).

Me interesa comentar sólo un trabajo plástico, el “Combate Naval I”⁵⁶⁴ y cuyo motivo central tiene muy diversas versiones. Lo que me interesa destacar es que la recurrencia en su obra plástica sobre el tema, más todavía, en sus arpilleras (épicas y alegres), apunta a un gesto de apropiación de la historia oficial de Chile bastante especial y que tiene una relación muy fuerte con la forma de enseñanza de la historia nacional, que en nuestro país se verificaba como la enseñanza de una suma de fragmentos algo inconexos y que destacaba año a año los mismos grandes momentos de dicha historia, vinculados absolutamente a la versión militar de nuestra

⁵⁶² Ibid. pág. 126.

⁵⁶³ Ibid. pág. 127. Citado a su vez de: Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: Ediciones de Literatura Americana Reunida, 1983.

⁵⁶⁴ Nombrado así en la Exposición de Violeta Parra en Santiago de Chile, Pueblito Los Dominicos, enero de 2004. El mismo cuadro es nombrado de diferente manera en las *Décimas. Autobiografía en versos* del año 76: “Combate de Iquique”. No es el mismo cuadro (óleo) al que se refieren las autoras antes señaladas, cuando analizan el “El combate naval de Iquique” indicando cómo Arturo Prat está atrapado entre olas (que semejan cabellos), en un lugar entre la vida y la muerte, sin profundizar sobre el asunto.

identidad⁵⁶⁵. Año tras año tenían Prat, O'Higgins y San Martín – entre otros, pero sobre todo ellos –, el privilegio de ser estudiados por los niños chilenos, y más importante aún, sus proezas o retratos eran “dibujados”, “recortados” y “pintados” por estos mismos niños. En ese sentido la interiorización de la historia patria tenía que ver con las imágenes de aquella, más que con su sentido racional e historiográfico de precisión de los hechos, y era además una imagen producida (re-producida) por el niño chileno. Entonces, lo interesante de estas arpilleras, es que con su producción Violeta repite el gesto de la reproducción de la identidad nacional, entendida como pasado y memoria común, en la imagen de sus héroes arquetípicos. En ese camino, ya lo vimos con Huidobro, Violeta no hace más que repetir el gesto “escolar” de tomar uno de los acontecimientos fundamentales en la construcción del imaginario guerrero de Chile: el combate naval de Iquique y la canonización de su héroe mártir, el abogado y marino Arturo Prat Chacón. Recordemos que el acontecimiento tuvo lugar en 1879, y constituyó un combate menor en la Guerra del Pacífico. En aquel combate la marina chilena fracasó, aunque más tarde el conflicto se zanjaría favorablemente para la territorialidad chilena. Pero lo que interesa es que lo que perdurará como elemento fundamental en el imaginario chileno será la figura del patriotismo heroico de Prat. Indica Mario Góngora que el “símbolo patriótico por excelencia es Arturo Prat, marino caído en un combate perdido”⁵⁶⁶.

Aquí entonces el segundo aporte de Violeta: resemantizar eso que se configura como la identidad nacional bajo un gesto que re-interpreta y se apropia de los hechos, pero que no los cambia en lo esencial. La arpillera está hecha con un doble material, óleo y lana. El fondo general tiene el verde del lino en el que fue hecha. Las dos grandes figuras representadas son “La Esmeralda” y “El Huáscar”, sobre un mar hecho de trazos gruesos en colores blanco, amarillo y celeste. La corbeta chilena, en posición de hundimiento, está en colores café, con diferentes bordados muy gruesos y en espiral. La violencia del trazo y lo “arremolinado” del dibujo apuntan al movimiento y a una zoomorfización de la nave chilena, de hecho, su proa remata en el largo cuello y la cabeza de un ave. Del entramado de “La Esmeralda” se

⁵⁶⁵ Supongo que la última Reforma Educacional Chilena habrá enmendado este error, pero no manejo los antecedentes para afirmarlo con certeza.

⁵⁶⁶ Góngora, Mario. Op. cit. pág. 67. Cita a su vez a Sater, William F. *Arturo Prat, secular saint. The heroic image in Chile*. USA: University of California Press, 1973.

desprenden tres figuras humanas fantasmales y con sus pies tomados por el “plumaje” de la corbeta, precipitándose sobre la cubierta del “Huáscar”. Del otro lado, un “Huáscar” en negro, bordeado con un “bordado” fino en blanco, y con una serie homogénea de rostros de frente y perfil, amarillos y rojos respectivamente, aludiendo probablemente a la confederación Perú-boliviana. En cubierta está “Arturo Prat”, figura central de todo el cuadro. Es la única imagen que conserva rasgos antropomorfos claramente definidos, en uniforme azul y con rostro blanco. Sostiene en su mano derecha una especie de espada o cuchillo (pequeño y en color naranja), en la izquierda sostiene la bandera nacional, muy pequeña y estática. Lo que hay en esta pieza de arte es la apropiación de una escena nacional, dinamizada por el ojo poético de Violeta, pero limitado a la historia chilena: un Prat triunfal (aún vivo) en medio de “fantasmas” que se precipitan violentamente a su lado y con un “ejército” enemigo inalterado a sus espaldas; un Arturo Prat suspendido en el aire (carece de pies) y “alienigenizado” en su rostro, pareciendo estar más allá de lo que ahí sucede. De hecho está en otra parte: en el uso que de él hicieron los nacionalismos en su calidad de héroe arquetípico, especialmente en momentos en que el sentido de pertenencia y el grado de adhesión a la idea de nación estaban algo debilitados⁵⁶⁷. No sólo se recuerda o exorciza como indicaba el crítico de arte, sino que por medio de esa recuperación Violeta pone en evidencia, sin proponérselo, la tendencia a la monumentalización en la historia de Chile. Cabe hacer notar que es en dos fundamentos del canto a lo humano donde se consideran los versos “por historia de Chile”(centrados en sucesos o personajes) y los “por amor patrio (más encomiásticos). Interesante resulta destacar que el primer de los motivos está casi ausente en la poesía de Violeta, en cambio el segundo, aparece con más regularidad, tanto en sus canciones como en las *Décimas*.

Hay que destacar que el tema histórico de corte cívico militar sí ocupó durante bastante tiempo la atención de la tradición de la poesía popular, fuente de la cual tomó muchos elementos Violeta Parra y que le sirvió probablemente en sus proyectos plásticos. Es de hacer notar que la manera en que Violeta presenta la figura humana, sobre todo en sus arpilleras, se

⁵⁶⁷ El fenómeno lo estudia magistralmente William Frederick Sater en “Arturo Prat, símbolo de ideales nacionales ante la frustración chilena”. Godoy, Hernán, comp. *Estructura social de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971, pp. 330-342.

corresponde con la tradición gráfica de la lira popular⁵⁶⁸. Si comparamos la especie de “espada” que Prat porta con los numerosos chuchillos que portan los “bandidos” de la Lira, el dibujo es exactamente el mismo: un insignificante objeto con el que quien lo porta desafía el destino.

La Lira Popular fue una más de las fuentes en las cuales Violeta Parra conoció la tradición de la poesía popular⁵⁶⁹, aunque no la más importante, pues lo que marca el conocimiento de ella es su experiencia en medio de la oralidad como recopiladora. Sin embargo habrá una dimensión de ella que Violeta rescatará, cual es la del comentario de la historia nacional y el tono de crónica roja. En el siglo XIX un sinnúmero de cantores populares venidos de los campos ingresa a Santiago conservando el legado de su tradición oral, pero realizan con ella un cambio fundamental: ponen por escrito la tradición. En Chile, la convergencia entre el canto y la poesía popular y el punto de partida para la Lira Popular, coinciden con un hecho significativo: la guerra contra España (1865-1866). Las guerras, las revoluciones, el discurso de independencia o “nacionalista” son fundamentales en el recorrido que realiza la Lira Popular por la autenticación de lo nacional. Para Juan Uribe Echeverría⁵⁷⁰ la décima glosada alcanza su máximo desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX, en su vertiente “satírica

⁵⁶⁸ La mayoría de los pliegos de la lira popular está precedido por dibujos que son “grabados populares”, los que fueron realizados en una gran cantidad por el poeta Adolfo Reyes.

⁵⁶⁹ Acerca de las maneras en que Parra se acercó a la lira popular hay dos versiones: según Patricio Manns, Violeta habría escuchado la recitación que los propios poetas hacían en los trenes, entre 1900 y 1940, años en los que Violeta viaja constantemente en este medio de transporte. Nicanor, en cambio, piensa que es imposible que Violeta haya conocido de esta manera la tradición de la lira, pues para los años en que ella es niña y joven, dicha tradición se había perdido. Según Nicanor, es a través de él mismo que conoce esta poesía. La colección de Rodolfo Lenz y los *Romances populares y vulgares* recopilados por Julio Vicuña Cifuentes los conoce, de hecho, en la biblioteca personal de Nicanor. Para él la “iluminación” en su hermana se produce en 1952, cuando le da a conocer su trabajo de recreación sobre el “Contrapunto entre Don Javier de la Rosa y el Negro Taguada”, recopilado por la lira pero que pertenecía a la tradición oral.

⁵⁷⁰ Uribe Echeverría. Op. cit.

de asunto político”⁵⁷¹. Gran importancia había tenido ésta incluso en los procesos de Independencia y ya asentada la república. Con motivo de la guerra contra España se intensificó la publicación del “canto de exaltación nacional provocado por la independencia amenazada”⁵⁷². Otras guerras o momentos de crisis desatarán la “lira” de los poetas populares. Así, Daniel Meneses puede escribir un “Contrapunto entre un chileno y un argentino sobre la valentía”⁵⁷³, “Entre una chilena y una cuyana”⁵⁷⁴ y “Viva Chile”⁵⁷⁵ o Adolfo Reyes, “Nuevo gran contrapunto de un chileno con un cuyano”⁵⁷⁶; o Rosa Araneda, “Contrapunto entre el chileno y el cuyano” o Bernardino Guajardo (“El Pequén), quien en “En que el poeta popular vio que los chilenos se tomaban Lima”, con un tono de exaltación y elegía, dice:

"De Cañete estos soldados,
Muy bien armados venian,
Pasar a Lima querian
i a Chile seran pasados”⁵⁷⁷

Frente a esa construcción del “ser nacional”, los poetas —portavoces en ese momento de la voz del “pueblo” —arremeten no sólo contra los propios vecinos, sino también contra los

⁵⁷¹ Uribe Echevarría. Op. cit. pg. 12.

⁵⁷² Uribe Echevarría. Op.cit. pg. 17.

⁵⁷³ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 3. Archivo Central Andrés Bello de la Universidad Chile.

⁵⁷⁴ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 4. Archivo Central Andrés Bello de la Universidad Chile.

⁵⁷⁵ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 4. Archivo Central Andrés Bello de la Universidad Chile.

⁵⁷⁶ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 23.

⁵⁷⁷ En: *Colección de poesías populares, cancioneros*. Biblioteca del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Libros de Bernardino Guajardo (1881). Tomo II.

“enemigos internos” que son fundamentalmente los indígenas (Cf. “Guerra sin cuartel declaran caciques indianos en contra de nuestros soldados”, de Bernardino Guajardo, 1881).

La ambivalencia del discurso de la Lira se da porque conviven en él fuertemente varias tensiones, provocadas por la calidad popular de los poetas, que los hace tener un fuerte desarrollo del patriotismo (ese valor que se sobreimpone a todos los demás intereses cívicos), exaltado por la amenaza de guerra y una conciencia social, urbana y moderna, que los vincula con los discursos de la crítica social aún no demasiado radicales, y que los instala en la línea del populismo que tendrá lugar décadas más tarde⁵⁷⁸.

Esta contradictoria tradición dialoga de diversas maneras con el discurso de las *Décimas...* y de las canciones parrianas, las que privilegian en mayor cantidad el espacio de la infancia y de la vida campesina, más que el discurso “homogeneizante” del patriotismo exacerbado. Ese lenguaje y tono dramático y pasional que, según María Eugenia Góngora⁵⁷⁹, atraviesa toda la lira, se ha apaciguado en Violeta y en su lugar se ha levantado un tono de crítica social, con base en la claridad que ella posee acerca de su origen y pertenencia social. Sin embargo, ese tono, que pertenece a una conciencia más general, la de clase en “dimensión cívico nacional”, y que Hobsbawm asocia al nacionalismo de izquierda, contiene también un tono de autocrítica y de revisionismo hacia ciertas prácticas de las “izquierdas” nacionales bastante vigentes en los cincuenta y sesenta.

3.d.- Nacionalismos, crítica social y símbolos patrios

Hemos indicado que el tono de Violeta Parra, cuando no se inscribe en la conciencia campesina en sentido político, opta por un temple pesimista y adquiere por momentos la

⁵⁷⁸ La contradicción la encuentra Pamela Tala en que conviven en su interior dos conciencias, la popular y la patriótica, la primera reivindicativa, crítica y antioligárquica; la segunda, imitativa, oligárquica y homogenizadora. En: *La tensión modernidad-tradición en el discurso de la poesía popular de fines del siglo XIX: los versos de Rosa Araneda*. Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, 2000, pág. 134. Me parece a mí que no es posible separar lo “patriótico” de lo popular tan tajantemente.

⁵⁷⁹ Góngora, María Eugenia. “La poesía popular chilena del siglo XIX”. *Revista Chilena de Literatura*, N° 51, noviembre de 1997, pp. 5-27.

actitud del nacionalismo de izquierda de los años cuarenta: la conciencia de clase asociada a la dimensión cívico-nacional. En este camino realiza críticas al nacionalismo de derecha, pero también habrá crítica a los nacionalismos de sus “propias filas”, rozando el revisionismo.

3.d.1.- Crítica a los nacionalismos de derecha

Instalándose en la línea de exaltación ofrecida por la lira, pero también en la de los poetas ocupados de la cuestión social (De Rokha, Pezoa Véliz, Neruda) y en los discursos sociales de los cincuenta y los sesenta, Violeta Parra criticará duramente la forma en que se ha pensado la nación desde los gobiernos de la primera mitad del siglo XX en Chile: excluyendo a los pobres, no a los trabajadores o a los “sin tierra”, específicamente; sino a personas excluidas de las oportunidades sociales, sobre todo económicas. Ese discurso nacionalista social extrae sus matrices de los ideogramas epocales que recorren toda América Latina, en una mezcla entre discursos de la Teología de la Liberación, de liberación nacional (antiimperialista), socialista-comunista⁵⁸⁰ y emancipatorios (soberanía, libertad, justicia social). Esos discursos se contraponen sin duda al del nacionalismo de derecha, pero “vuelven a captar el sentimiento patriótico” que el primero tan efectivamente había inculcado: entrañable amor por la patria, relación con un origen étnico común, espíritu de lucha y sacrificio, importancia de la soberanía representado en un Estado democrático, etc. De ahí que Violeta escoja articular su discurso en torno justamente a esos símbolos que el nacionalismo había usado como herramientas de adhesión y de cultivo de la identidad nacional. Una de las expresiones más fuertes y frontales en su poesía es levantar los emblemas nacionales como símbolos del desequilibrio existente en el discurso nacionalista (de derecha en este caso) y el tratamiento que se le da a los sectores empobrecidos y míseros del país.

La palabra “emblema” es griega y deriva de *emballó*, formado por “en” y “balló”, y que significa “insertar, añadir, situar por encima”. Símbolo viene de *simballo*, que significa “yo junto, hago coincidir”. Por lo que en el concepto de “emblema nacional” (incluido ya en el segundo párrafo de la Constitución de la República de Chile) se incluye la idea de una representación que vincula una imagen a un concepto, que permanecerán unidas incuestionablemente y que se “pondrán por encima” de otros símbolos. El uso de emblemas es

⁵⁸⁰ Formalmente el único vínculo que mantuvo Violeta con partidos tradicionales chilenos fue el año 1946. Durante algunos meses militó en el Partido Comunista de Chile.

connatural a toda cultura: necesidad de símbolos por medio de los cuales se crea un sentido de cohesión, dominio y pertenencia, lo que no implica que haya una relación motivada entre el símbolo y la realidad material que representa. Sólo que en el caso de los “emblemas nacionales” el vínculo o sentido que se pone por sobre los otros es el de la nación, entendida como esa congruencia entre unidad nacional y política que observaba Gellner. Por lo tanto, estos emblemas son sagrados⁵⁸¹, en el concepto “profano” del término. Más todavía, se construyen sobre ellos los relatos de fundación nacional para explicar el por qué de ciertos colores en banderas o ciertos objetos o frases en la heráldica, vinculadas estas explicaciones a un específico “carácter nacional” y a las principales “hazañas” patrias. Sobre los colores de la bandera nacional y de cómo ellos cambiaron en un principio hay interminables explicaciones. Lo que me interesa destacar es que mucho antes de que tuviésemos nuestra primera constitución de la república, más exactamente veintiún años antes, ya teníamos una escarapela tricolor⁵⁸², lo que explica el grado de adhesión y representación que estos emblemas despiertan. ¿Qué hace Violeta Parra con ellos? En primer lugar hay que señalar que a Violeta le interesa sobre todo la bandera y la estrella, trabajadas como símbolos separados. La palabra *bandum* viene del latín “estandarte” y pertenece con propiedad al campo semántico de “emblema”. El gesto es muy moderno pues toma el emblema, sin alterar su sacralidad y demuestra, basándose en él, cuánto de contradictorios e insustanciales son ciertos nacionalismos. Lo que hace la actitud postmoderna, en relación con estos asuntos, es arrancar

⁵⁸¹ De hecho, según la Ley de Seguridad del Estado, a quienes “ultrajen públicamente la bandera, el escudo, el nombre de la patria o el himno nacional serán sancionados con presidio ‘en sus grados medio a máximo’”. En: Folch, Francisco José: “Símbolos patrios” *El Mercurio*, 17 de septiembre de 1995, pág. E-15.

⁵⁸² El 1º de junio de 1812 –sigo a Folch– don José Miguel Carrera creó la primera escarapela nacional, “nuestro primer emblema patrio”, de colores blanco, azul y amarillo.

de su espacio “emblemático” el símbolo y desconstruirlo en su mera dimensión signica⁵⁸³, por eso su gesto es más superficial e inofensivo que el gesto crítico y emancipador de la modernidad. Violeta toma entonces la bandera y expone las contradicciones a la que es sometida, pero sin hacerla perder nunca su calidad de “emblema”.

En “Yo canto la diferencia”, canción compuesta entre 1954 y 1957, se escenifica el nacionalismo emblemático, versus una realidad nacional marcada por la pobreza y la injusticia. La declaración de principios de la hablante, que es “cantante”, tiene lugar en medio de los festejos de “septiembre”⁵⁸⁴, por lo que el poema se mueve en un dicotómico contraste entre el triunfalismo de la retórica nacionalista y las injusticias sociales. Pero el símbolo que vincula polarizadamente ambas realidades es la bandera. La hablante se nombra como cantora chillaneja, pues de ahí le vendría su carácter ético, sin finalidad de agradar al público sino más bien de distinguir lo “cierto” de lo “falso”. En la estrofa que viene se presenta el tema:

“Les voy a hablar en seguida
de un caso muy alarmante:
atención, el auditorio
que v’ a tragarse el purgante
ahora que celebramos
el dieciocho más galante.
La bandera es un calmante.

Claramente la rima consonante de los dos últimos versos recalca el contraste entre la apariencia “galante” del “dieciocho” y su verdadera significación: “calmante”. El uso social

⁵⁸³ Estoy pensando sobre todo en acciones de arte donde se interviene el espacio público recurriendo a los emblemas nacionales. Muy frecuente es que se vincule a desnudos. El gesto recurrido por la cultura de masas respecto de los emblemas (gorros, camisetas, cintillos, etc) especialmente en su relación con los deportes, se vincula también a la modernidad, sólo que en otro sentido que el parriano.

⁵⁸⁴ La independencia de Chile se conmemora cada dieciocho de septiembre, pero a todo el mes se le denomina el “mes de la patria” y los festejos tienen fuerte raigambre en el país, extendiéndose a lo menos durante toda una semana en las distintas zonas de Chile.

que se le da a la bandera (metonimia del dieciocho) es la de una válvula de descompresión frente a los problemas reales de la nación. El “dieciocho” galante remite al “galanteo” propio del enamorado, pero también al verbo que estructura la cueca, “galantear”. La testigo que nos presenta el cuadro, se excluye de la queja y en su lugar se conduele de los otros: “yo paso el mes de septiembre/ con el corazón crecido....de ver mi pueblo afligido/el pueblo amando la patria/y tan mal correspondido/La bandera por testigo.” O sea, no se deroga el sentimiento del “patriotismo”, pero sí el abuso que se ha hecho de él por parte de las “burguesías” nacionales. Hay uso y abuso del sentimiento, y el emblema sigue ahí como expresión muda del contrasentido. Otra imagen dicotómica es la que conforman el “juramento a la bandera” versus la militarización del país, con personeros armados copando los espacios públicos, denunciando con esto cierto nacionalismo de derecha que creó todo un discurso en torno al enemigo “interno”. Pero las injusticias no sólo alcanzan a los desposeídos, sino también a su entorno religioso y natural, y del norte al sur de Chile:

“Por eso, su Señorida,
dice el sabio Salomón,
hay descontento en el cielo
en Chuqui y en Concepción.
Ya no florece el copihue
y no canta el picaflor.
Centenario de dolor.”

La recurrida imagen del “Centenario” como fiesta nacional, remite no sólo a la naturaleza elitista del acto independentista –lo había ya denunciado Mistral–, sino a las graves contradicciones que encierra la carnavalización de la nación (inversión de los poderes, nivelación simbólica de las clases sociales, simulacro) versus el fortalecimiento de un sistema injusto y de beneficio para unos pocos. Las tres estrofas centrales de la canción denuncian las precarias condiciones en que deberá ser madre la “Luisa” y cuyo hijo “nació en las manos de la que cantando está”. La “maternalidad”, ideograma tan socorrido también por el nacionalismo (lo vimos en detalle con Mistral) no se condice con las condiciones en que dicha labor reproductiva y vital debe aquí llevarse a cabo: sin vivienda, sin luz, sin “fuego”, sin “pañales”. La “Luisa” está sola en mitad de los “discursos gritones” de la nacionalidad y aunque ella adhiere a ellos, no obtendrá compensación:

“La fecha más resaltante,
la bandera va a flamear.
La Luisa no tiene casa.
La parada militar.
Y si va'l parque la Luisa
¿Adónde va'regresar?
Cueca larga militar...”

Violeta parece desmentir aquí el argumento tan socorrido acerca de que el deterioro de la imagen del ejército chileno habría tenido lugar con ocasión del golpe de Estado de 1973. Por lo menos la imagen configurada por los sectores populares tendría matrices ya anunciadas en los años cincuenta, al menos según la versión de la folklorista.

Algo parecido ocurre en “Al centro de la injusticia”, canción musicalizada por su hija Isabel y que atrae la disposición geopolítica de Chile, reproducida tal cual en el poema, pero puesta en tensión para rematar el texto con el verso-resumen: “Chile limita al centro de la injusticia”. Lo propio hará su hermano Nicanor con esos límites algunos años más tarde. El texto es abiertamente antiliberal y antiimperialista, centrándose en la idea de la enajenación por parte de capitales extranjeros, de las riquezas nacionales. Es por lo mismo un poema construido en base a dicotomías: construcción de monumentos versus la muerte por hambre; construcción de parques, en lugar de hospitales. Me interesa comentar dos pares de versos en la línea de la exposición que venimos haciendo:

“Delante del escudo más arrogante
la agricultura tiene su interrogante, su interrogante”

“Delante del emblema de tres colores
la minería tiene muchos bemoles, muchos bemoles”

En ambos se pone en duda el carácter efectivamente nacional de dos riquezas chilenas fundamentales: la minería y la agricultura; y que son puntos neurálgicos en una economía que se decía estatal nacional, pero que no siempre defendió dichos intereses a lo menos en dos de los sentidos que debiera haberlo hecho: nacionalizando las riquezas y velando por una distribución social equitativa. Con lo que se contrastan estas riquezas es con los emblemas nacionales, como símbolos de nacionalidad, frente a los cuales, casi en gesto arrogante, no se

dan respuestas definitivas (“interrogante”, “bemoles”). Por eso Mistral insistía tanto en crear un mapa latinoamericano y chileno de la propiedad, para saber qué efectivamente era de quién en esta tierra que se suponía era “de todos los chilenos”. Es muy elocuente que las dirigencias de los sectores de agricultores y mineros hayan tenido mucho interés en tener presencia en la definición de las políticas de Estado y también en la opinión pública, por lo que fundaron dos radios nacionales: Radio Agricultura y Radio Minería, pertenecientes ambas y respectivamente a la Sociedad Nacional de la Agricultura y a la Sociedad Nacional de la Minería, organizaciones gremiales patronales fundadas a inicios del siglo XIX. Por eso, el único “límite” posible de este “paisaje” es la injusticia. Además, el turista transforma esa patria que se “muestra”, pues su mirada exige ver sólo lo “lindo” y exótico, y no las “callampitas”. Con esto se corrobora el fundamental papel transformador de esa “mirada turística”, pues ella supone un país que no sólo es para sí mismo, sino también para los otros, para el *flâneur* que atraviesa la superficie del terreno y que al hacerlo transforma en entelequia fotografiada esa realidad: “Linda se ve la patria señor turista/ pero no le han mostrado las callampitas”.

Pero será en los viajes donde la crítica social adquirirá dos nuevos matices: el espacio decadente de la ciudad y el temple revisionista. En la última parte de las *Décimas*... aparece el motivo del “Salí de mi casa un día/ pa’nunca retroceder” (bastante presente también en la poesía popular chilena) y a partir de entonces el tono se oscurece. La ciudad a la que arriba, Santiago, es reducida a bares y públicos borrachos. La crítica social aquí se hace todavía más dura, recurriendo a matrices de la crónica roja ya cultivada por la lira popular: aparecen entonces una violación, un asesinato y la degradación del alcoholismo. Su presencia en bares, como la cantante “que debe seguir cantando/ pues paga la clientela” en combinación con su condición de testigo, recuerda sin duda al literato dieciochesco descrito por Benjamin, mirando la sociedad en que vivía en el bulevar⁵⁸⁵. Pero la función del “literato” en ambos

⁵⁸⁵ Guardando las distancias claro está, pues en Benjamin el literato se asocia directamente a sus labores relacionadas con la producción del folletón. En cambio Violeta, en el mismo lugar y también para su subsistencia, tendrá otras relaciones con aquello que está observando. Véase Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1980, pp.38-47.

casos es bastante distinta. Violeta no solo es testigo, pues por momentos piensa, contra toda lógica, que podrá purificar por medio de la palabra aquellos lugares:

“Con intención de farrear
llegaron como colmenas
hombres de caras morenas
al pérfido restaurán,
se ponen a conversar
como podrido estropajo
de la cintura p’abajo
historias al por mayor,
los cubro con mi canción
ahogando sus desparpajos”

(pp. 155-156)

La crítica social continuará interminablemente, y en todos los aspectos, pero cobrará a partir de los viajes fuera de Chile nuevos bríos. El primer viaje a Europa (1954-1956) quedará estampado en la parte final de sus *Décimas*....Ella viaja a Varsovia, para luego quedarse en Francia por dos años en una constante lucha contra la burocracia y "la crueldad" de los circuitos artísticos. Las imágenes en las décimas se repiten. “Varsovia desolada”, “¡Yo quiero salir de aquí!, le grito en claro chileno”, “Dormida crucé países”, etc. En ese momento de destierro, la hablante internaliza la violencia de la modernización metaforizada en los sonidos de la urbe. En una carta a Nicanor Parra, fechada en 1963, Violeta intensifica la sensación que le produce ese París indiferente y “cruel”: “He caminado a pie toda la geografía de la música fúnebre.../es el ruido transpuesto el que aflige los tímpanos/ es el ir y venir de la vida en la calle/ el rugir incesante de motores despiertos/ el chillido estridente de trompetas borrachas/ el gritar de la gente sin motivo preciso”⁵⁸⁶. Lo que impacta gravemente su sensibilidad son los ruidos urbanos, los que interfieren con la “música fúnebre” que ella conoce, cultiva y que es el ritmo bajo el cual vive.

Viajar ha implicado no sólo dejar “botá mi nación”, sino también a “mis crías y mi consorte”, espacios que como vimos configuran fuertemente su identidad. Cuando se instala en Francia

⁵⁸⁶ *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 103.

por primera vez y de nuevo dentro del espacio textual de las *Décimas...*, Violeta convierte a Chile en un "afiche" y escenifica una difícil relación con el "terruño", entre nostálgica y confrontacional. Los símbolos patrios cobran aquí un perfil más bien dramático y degradado en el desafortunado encuentro que mantiene con el señor Mendoza, en la embajada de Chile en Francia, a quien ha ido a pedirle apoyo luego de que el representante chileno en Viena se lo negara. Frente a las permanentes negativas de este señor para ayudarla, Violeta textualiza:

"Me mete por una manga
y por la otra me saca,
(...)
repite: No es ninguna ganga
servir de representante
de Chile p'sus cantantes"

Violeta argumenta con "canciones chilenas" y con los emblemas nacionales:

"Le saco en cara el emblema
con su arrogante huemul,
le enrostro el color azul
de la bandera chilena,
l'entono con mucha pena
nuestra Canción Nacional,
más tarde la de Yungay
y otras canciones gloriosas,
pero se chanta Mendoza
y diai quién lo va a sacar.
...
pero él me mete al embudo
y junto con el escudo
m'enrosca y me desenrosca"

(p. 178)

Los símbolos patrios, son tratados aquí con un desafortunado dolor, muy asociado a la expresión: "el pago de Chile". Esos símbolos, que Violeta comparte con una "nación" se

degradan en la confrontación personal que ella realiza con el “burócrata” que justamente está ahí para representar a los chilenos en Francia. Los sentidos y significados, supuestamente internalizados por ambos, serán esgrimidos en su “sacralidad” por Violeta y degradados “irreverentemente” por el embajador. La “bandera” como símbolo de fraternidad entre chilenos, recupera su sentido en la solidaridad que le ofrecen unos chilenos “gentiles” en esa Francia del “desamparo”:

“Teresa Pinto María

...

en el París arrogante
levantaste la bandera,
te mando una mensajera
con mi cariño abundante”

(p. 182)

Para terminar me gustaría referirme a un sentido bastante diverso de la presencia de los “símbolos patrios” en la obra parriana y que guarda relación con una matriz que ya no tiene que ver con la conciencia nacional crítica, sino con una motivación mucho más fuerte y decidora en la vida y obra de Violeta Parra, sobre todo en su etapa final: la pulsión erótico-amorosa. En sus canciones “Run Run se fue pa’l norte” y en “Maldigo del alto cielo”⁵⁸⁷ se ha fusionado la nostalgia por los territorios amados con la separación amorosa, ahí se mezclan la memoria personal, los espacios mentales y los territorios reales. En “Maldigo del alto cielo” aparece un territorio afectado profundamente por la decepción amorosa, por la separación física del sujeto amado (Gilbert Favre en la vida real) y por la transformación del entorno ocasionada por el dolor sin remedio que le ha provocado el desamor. Esta canción es una composición altamente poética y cuya matriz se sostiene en base al acto de maldecir el entorno bajo distintas realizaciones, pero consciente de que la hipérbole se debe al dolor del sujeto padeciente:

⁵⁸⁷ Ambos temas se incluyen en “*Las últimas composiciones de Violeta Parra*”, de 1964-1965. En mi opinión este es el *long play* más logrado de la autora, en términos poéticos. Conscientemente Violeta lo bautizó con el adjetivo “últimas”. Ya había tenido lugar su primer intento de suicidio, luego del cual escribió “Gracias a la vida”.

“Maldigo la cordillera
de los Andes y de la costa
maldigo, señor, la angosta
y larga faja de mi tierra

...

maldigo todo lo cierto
y lo falso con lo dudoso,
cuánto será mi dolor.

(...)

Maldigo a la solitaria
figura de la bandera,
maldigo cualquier emblema,
la Venus y la Araucaria,
el trino de la canaria,
el cosmos y sus planetas,
la tierra y todas sus grietas
porque me aqueja un pesar,
maldigo del ancho mar
sus puertos y sus caletas,
cuánto será mi dolor”

No sabríamos cómo explicar la influencia que en esta canción particular tiene la melodía y sus tonos. Se lo dejamos a otros expertos. Sólo bástenos señalar la relación analógica que se establece entre el sufrimiento personal, el cuerpo del país y el entorno cósmico, en una canción que se despliega como un mantra de maledicencia “por culpa de un traicionero”. Con ello pierde su sentido no sólo la naturaleza magnánima representada por las “dos” cordilleras chilenas y la fisonomía de Chile, además de los símbolos patrios, sino también todo el cosmos y la tierra. El ritmo se precipita sobre sí mismo en cada estrofa, tensionando el sentido de la maldición y volviéndola muy violenta, cubriendo todo lo existente y lo no existente con su velo nefasto, para descansar y tomar un respiro momentáneo y permanente al final de cada una de las unidades melódicas: “Cuánto será mi dolor”. El texto da cuenta y explica profundamente (y con tanta perfección) la relación entre las identidades individuales, las colectivas y las territoriales.

3.d.2.- Crítica a los nacionalismos de izquierda

En las *Décimas*... aparece también la escenificación de un acontecimiento importante en la vida de Violeta: el viaje al Festival Mundial de la Juventud, el año 1954, en Varsovia. Festival que pone en escena un tipo de nacionalismo bastante particular: el internacionalista, esgrimido por los partidos de izquierda de todo el mundo durante los años treinta a sesenta. Por breves segundos, estando ahí, Violeta vislumbra con esperanza el futuro y escribe dos décimas de plenitud “utópica”, en un momento, los sesenta, en que ella es sinónimo de progreso, posibilidad de perfección y cambio. Momento en que los artistas chilenos todavía se preguntan por la identidad nacional, la latinoamericana y el “compromiso”. Momento de toma de posiciones y atrincheramientos ideológicos. Violeta, instalándose en la línea de exaltación ofrecida por la lira, pero también en los discursos sociales de su época, “hace como que” ya no defiende naciones o continentes sino “la unión de todas las razas” y la “redención de los pobres”:

“...allí presente Caracas,
judíos con italianos,
malayos, samaritanos:
es éste un jardín de flores
de fraganciosos primores,
jardín del amor humano”

(p. 170)

“En un solo pensamiento
se juntan los pobladores
de todos los alrededores
del globo con sus cimientos”

(p. 172)

Pero este tono no está en ninguna otra décima. Como si Violeta vislumbrara que este estallido de "conciencia revolucionaria" no fuese más que una "completa simplificación imaginaria", y que lo que se manifiesta como "descolonización" no fuese más que la expansión del

"neocolonialismo"⁵⁸⁸. De hecho, el "milagro" de la unión de las razas ha tenido lugar en un festival: evento solamente simbólico sin asidero en lo real. La Polonia del festival no fue más que un espectáculo, que al terminar dispersó los sueños y a las personas:

“Se apartan los estandartes
con un gran dispersamiento,
cada cual con su instrumento
con la música a otra parte.
Polonia, cuando al dejarte
se acabó el baile y el canto,
tu serpentina entre tanto
ya está barrida en la acera;
dije al pie de mi bandera:
cada uno pa'su Santo”

(p. 173)

El "dispersamiento" y el "cada uno pa' su santo" parecen denunciar un defecto que Violeta observa entre los llamados partidos progresistas, en los que la "hermandad" y la solidaridad, erigidas como cualidades virtuosas de estos "comprometidos" con las causas sociales, chocaban por momentos con ciertas limitaciones humanas: el egoísmo, la envidia, el "infantilismo" pequeño-burgués descrito por Lenin, la falta de autocrítica, el exceso de discursividad⁵⁸⁹, el caudillismo, etc. En las *Décimas...* desde que la invitación es extendida y hasta que el Festival concluye, la hablante confirma que no todo camina tan bien como le

⁵⁸⁸ Esta manera dual de entender "los sesenta" se la debemos a Fredric Jameson. *Periodizar los 60*. Argentina: Alción Editora, 1997.

⁵⁸⁹ Moulian describe el período de la Unidad Popular, consecuencia de lo anterior, como la saturación de signos violentos confrontados y en pugna, toda una batalla en el terreno de las palabras y las amenazas, más que un enfrentamiento con armas "reales". "El peso semántico de las palabras amenazantes, la carga semántica de la palabra violencia impedían ver o, más bien, permitían impedir ver, lo que había tras las palabras. Estaba el viento, el deseo, las puras ganas". Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un Mito*. Santiago de Chile. LOM- Arcis, 1997, pág. 24.

anuncian y en ese lugar se sabe diferente y desarraigada. Cuando la invitan al festival, la hablante se desorienta:

“Me hablan de aviones y trenes,
de buques y pasaportes
(...)
me dicen que me conviene
quisieran volverme loca;
mis ojos de boca en boca,
mis oídos de voz en voz,
mas yo m’encomiendo a Dios,
tanta palabra me choca”

(p. 159)

Y estando todavía en el barco se lamenta:

“Con el volar de los días
me doy cuenta qu’estoy sola,
...
cada cual tiende su abismo
como lo estima conveniente,
ya juntos no s’entretienen,
florece los egoísmos”

(pág. 165)

3.e.- Lo popular y la preocupación por los indígenas

Lo popular será entendido por Violeta de diversas maneras, pero lo recuperará a lo menos en dos sentidos modernos, aunque el término tiene muchas más acepciones⁵⁹⁰:

⁵⁹⁰ Puede ser usado también como: a) Común denominador del gusto (cultura pop). b) Está implícita la idea de una apelación al pueblo. Esta definición incluirá el concepto de populismo, la noción épica de pueblo (“nosotros, el pueblo”) o el consumidor a gran escala. c) Se refiere también a aquella cultura que se “opone” a lo culto.

- Cultura hecha por el pueblo mismo (Williams). Pueblo también puede remitir al conjunto total de los habitantes de un Estado, lo que identificará popular con nacional.
- En términos socioeconómicos, los sectores populares serían aquellos que “por su situación económica y social, contrastan con los grupos minoritarios que detentan el poder y la riqueza”.

Lo importante es aclarar que Violeta no por saberse parte integral de una cultura más bien popular campesina, entiende ésta como algo homogéneo o unívoco. También esa cultura, en su diversidad y sincretismos interiores, provoca en Violeta una percepción fragmentaria y a veces contradictoria. El país está hecho de fragmentos, pues la poesía popular adquiere melodías bastantes diferentes en diversas zonas, lo que hace que los tonos y los templos e incluso las poéticas de cada cantor sean de una enorme variedad y de una amplísima posibilidad de registros: festiva, melancólica, cosmológica, bíblica, pasional-carnal, espiritualista, etc. De ahí tomará Violeta no sólo temas, motivos y formatos, sino también los tonos y registros, los instrumentos y las costumbres campesinas. En su voz quedarán, de esta experiencia oral, innumerables influencias tonales, lo que se manifiesta específicamente en una grabación de las décimas caracterizada, en lo musical, por una gran variedad de registros: estridente, melancólico, festivo, agudo, grave, suave o fuerte; todo según el motivo cantado. Y en sus canciones, si comparásemos por ejemplo la interpretación de una picaresca polca (“El sacristán”) con la de “Gracias a la vida”, tendríamos que sus tonalidades, los registros de la voz y el timbre pertenecen a dos “Violetas” distintas.

En algunos casos esta diversidad la aplica Violeta a uno de sus propósitos: redimir a los pobres, lo que realiza bajo una conciencia social de izquierda, pero desde lo popular. El gesto fundamental que ella realiza en los años cincuenta es que “desafía a las clases altas”, no “a través de la blasfemia y la maldición”,⁵⁹¹ como querría Martín Barbero, sino básicamente a través del proceso de consolidación y legitimación de la cultura popular chilena en muchos

Sobre el uso específico del término en relación con la obra de Violeta Parra, desarrollé un capítulo en mi tesis de magistratura ya citada.

⁵⁹¹ Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987, pág.108.

planos, algunos de los cuales hemos intentado trazar aquí. La hablante, ya lo dijimos, es irreverente y trata con crueldad a aquellos poderosos que provocan la pobreza, pero la oposición más fuerte es la de oponer al capitalismo la necesidad de reconocerse en la "vieja cultura, un espacio vital de su identidad"⁵⁹². En las décimas autobiográficas es posible rastrear un gran énfasis en las penurias económicas, las herencias despilfarradas, la difícil lucha por la sobrevivencia. La adversidad económica, el hambre, la pata'pelá, la cesantía del padre, son sin duda motores importantes en la lucha vital y estética librada por Violeta, pero el tono de queja y victimización excesiva se evita recurriendo al distanciamiento.

En las *Décimas*...hace aparecer a los marginales sociales superando cualquier estereotipo. Violeta plasma el movimiento inverso al del criollismo, donde "personajes y ambientes populares son evocados con simpatía y hasta con admiración, pero dentro de un esquema literario en el que están marginados de toda productividad"⁵⁹³. La marginalidad es justamente lo que impulsa a la hablante a escribir y luchar:

"Yo no protesto por migo,
porque soy muy poca cosa,
reclamo porque a la fosa
van las penas del mendigo...

.....

Dispéñseme las chiquillas
si m'he salido del tema,
es qu'esta verdad me quema
el alma y la pajarilla"

(p. 36)

Ella, que padeció la pobreza durante toda su vida, no habla de sí, sino del dolor que le causa esta injusticia contra otros. En este ámbito se plasma el tono fúnebre y de gran tristeza del texto. Lo que la emparenta con el discurso de crítica social presente en la lira popular y en un

⁵⁹² Martín Barbero, Jesús. Op. cit. pág. 108.

⁵⁹³ Cornejo Polar, Antonio. *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982, pág. 27.

grado mucho menor con el canto popular, el que suele ser más acrítico y generalmente más festivo. Estos discursos están muy vinculados sin duda a las relaciones de la lira con la prensa escrita, relación que se presenta en la lira de dos maneras: morbosa y sensacionalista y/o crítica y de denuncia. Es la segunda línea la que tiene que ver absolutamente con la actitud presente en las *Décimas*...

En la infancia la pobreza se productiviza lúdica y tiernamente, pero es la pobreza social la que oscurece el tono, porque aquí aparece la poeta que denuncia y reclama, la reportera que registra algunos crudos hechos de la marginalidad urbana, como violaciones, asesinatos, peleas de borrachos e injusticia social. Ella narra su propio dolor frente a estos cuadros, identificándose siempre con el pobre y cuestionando el poder ya no desde el "balbuceo de la barbarie", sino desde un tono firme y categórico:

“A Dios pongo por testigo
que no me deje mentir,
no me hace falta salir
un metro fuera ‘e la casa
pa’ver lo que aquí nos pasa
y el dolor que es el vivir”

(p.36)

Sin ir más allá, sin tener que mirar demasiado, la hablante puede hablar por esos otros que son siempre espejos de ella misma.

En esta lógica se configura otro espacio, el de lo indígena, que en Violeta se presenta muy ligado a lo popular y folklórico y que se tematiza en sus canciones. Es interesante destacar que el tema no aparece en sus décimas autobiográficas. Hay una canción, compuesta entre 1960 y 1963, que rescata diversos sentidos de este sector, sobre todo en la denuncia del despojo de que ha sido víctima y en el espíritu reivindicacionista. Se trata de “Arauco tiene una pena”. La estructura del poema es dual, por cuanto en sus siete estrofas se consigna el calvario inevitable que ha debido y que deberá padecer el mapuche, aunque el último verso de cada estrofa remata con el llamado a un levantamiento indígena en la persona de diversos lonkos de la comunidad: “Levántate”... Huenchullán, Curimón, Manquilef, etc. Los héroes históricos “araucanos” rescatados por Neruda en su *Canto General* aparecen aquí entrampados en el tiempo mítico,

sin poder acceder al tiempo presente de la enunciación: “¿Adónde se fue Lautaro?”; “el alma de Galvarino/ se la llevó el viento sur”;”pero el quejido del indio, ¿por qué no se escuchará?/ Aunque resuene en la tumba/ la voz de Caupolicán”. El arquetipo heroico del araucano, esgrimido como gesto identitario en los discursos nacionalistas de izquierdas y derechas, aquí no tiene lugar, pues la sangre indígena se ha derramado persistentemente sin testigos ni deudos, convirtiéndose incluso los propios chilenos en los agentes de la neocolonización. Así, “Arauco tiene una pena”, lejos de remitir a una proclama de alzamiento indígena, es el suspiro final de quien ha caído en la desesperanza más absoluta e irreversible: " totora de cinco siglos, nunca se habrá de secar".

En “El guillatún”, en cambio, tema que pertenece a la etapa final de la obra de Violeta, se han abandonado los tonos indigenistas y piadosos de la etapa anterior y en su lugar se escenifica, sin grandes preámbulos ni explicaciones, el desarrollo del ritual mapuche por medio del cual se realiza una rogativa para pedir que “cesen” las lluvias. El recurso enunciativo es el mismo al que había recurrido en su relación con los rituales campesinos en las *Décimas*...y aquí se agrega el que la melodía sea una “danza al estilo araucano”, de una monotonía intensificadora y de purificación. La estructura formal es la de versos endecasílabos encuartelados y en estrofas monorrimas. En la actualización del canto, el último verso de cada cuarteto se repite dos veces a partir de la séptima sílaba, rompiendo la continuidad del endecasílabo. En el transcurso del canto se describe la realización del ritual sincrético en que participa toda la comunidad comandada por la “machi” y donde se le pedirá a “Isidro”, “Dios” y “San Juan”, así nombrados, por el término del temporal que está provocando la pérdida de las cosechas. El canto y los instrumentos de la comunidad, sumados a la invocación solar hecha por la machi, permiten el milagro:

“El rey de los cielos muy bien escuchó
remonta los vientos para otra región,
deshizo las nubes después se acostó,
los indios le cubren con una oración
con una oración
con una oración”

Producida la acción tendrá lugar el ofrecimiento a Dios del “primer almud” y la fiesta de la cosecha, luego de la cual volverán los “indios” a guardar: “el canto, el baile y el pan”. El

cumplimiento del ritual, el agradecimiento indígena, la renovación del ciclo agrícola, el gesto de “guardar” que implica que eso volverá a ser usado próximamente y que por el momento se deja a resguardo; tiene otro sentido muy distinto de la queja de “Arauco...”. La mirada se inscribe en la lógica de la plena vigencia de la cultura indígena, que tiene que ver ya no con los indigenismos integristas y desarrollistas, sino con la “autonomía” y la “autodeterminación” de esos pueblos, que han conservado y renovado su caudal de conocimiento y tradiciones, y que gracias a ellas podrán seguir sobreviviendo. La cultura “hacia adentro” que caracteriza a la zona mapuche es lo que probablemente los hace tan distintos de otras realidades indígenas latinoamericanas y es lo que Violeta está valorando en ese momento. Su configuración como sujeto en la vida real incorporará este elemento como un rasgo diferenciante. En una entrevista, realizada por un periodista extranjero, se le pregunta sobre si es india y ella responde: “No, mi abuela era india, mi abuelo era español, así que yo tengo un poquito de india. Estoy enojada con mi madre, porque no se casó con indio...De todas maneras, ves tú como yo vivo, un poco como los indios”⁵⁹⁴. La respuesta es artificiosa, pero mucho dice de la raza voluntaria a la que Violeta desea pertenecer y la forma en que quiere configurar su identidad frente a los otros. No nos podemos detener aquí sobre el efecto que tiene la mirada “exotizante” del turista o del periodista sobre este tipo de fenómenos culturales, pero habría que indagar en sus influencias, pues repercuten de alguna forma en la construcción de la identidad nacional, de lo cual Violeta tampoco está libre.

4.- proyecto cultural nacional: recopilación de la tradición (1953-1967)

Aquí la identidad territorial, cultural sobre todo, se vincula con un gesto que en Violeta será fundamental: el de “desentierrar” la tradición. El nacionalismo de Violeta, que hemos analizado en los capítulos anteriores, se expresa en su forma más elocuente en la labor de recopilación y difusión de la poesía popular chilena que realiza a partir del año 1953 y que no concluye sino hasta su muerte.

⁵⁹⁴ En: *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 38.

Violeta Parra recupera desde fuentes directas más de tres mil poemas y canciones campesinas, de las cuales graba doscientas⁵⁹⁵, labor que le permite escribir las *Décimas...* y componer sus “grandes” temas. Su dual labor de folklorista y folkloróloga, explica su estrecha relación con la tradición discursiva producida en su país —la que es eminentemente heterogénea y multicultural, por lo menos en los estratos populares. Este trabajo cubrirá gran parte de su vida artística y le imprimirá su impronta personal definitivamente.

El sentido que tiene para ella todo este proceso de recuperación se sintetiza en una frase: “Cuando me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció abrir este libro”⁵⁹⁶.

En ese diálogo con los otros, Violeta pone en escena también la imagen del juglar, que no sólo rescata la voz de los otros sino que a la vez reparte la suya propia en un tesonero intento por entregarse, compartirse, comunicarse:

"Cuándo vas a acordarte de ti misma
Viola piadosa"⁵⁹⁷

Le insiste su hermano Nicanor, exigiéndole que en su entrega diaria se rescate también a sí misma. De alguna manera, la petición realizada por su hermano de que escriba su vida en décimas, motivo que aparece tematizado en el inicio de las *Décimas...*, es el gesto que

⁵⁹⁵ Casi toda la primera discografía de Parra se refiere a esta labor de recopilación y función didáctica: “Violeta Parra. Cantos de Chile” (1956); “Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. I” (1956); “Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. II” (1956); “La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. III” (1957); “La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. IV” (1957); “Toda Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. V” (1960).

⁵⁹⁶ Citado en *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 10.

⁵⁹⁷ Parra, Nicanor. “Defensa de Violeta Parra”. En: *Décimas. Autobiografía en verso*. Op. cit. pág. 13.

completa el ciclo de “autenticación” del poeta urbano en relación a la tradición, como si ésta le sirviera en la medida que es capaz de recuperar su propio rostro, su identidad, individual y colectiva, su voz. En Violeta la diferenciación entre el corral propio y el ajeno es tenue y tiende a confundir lo personal con lo colectivo. Esos elementos “diferenciantes” en los que insiste Violeta son los que le permiten re-entregar la tradición chilena (del canto y la poesía popular, pero también de sus costumbres, rituales, bailes) de una manera profundamente inusual, sin mediatizaciones o manipulaciones, pero con un profundo sentido moderno.

Así, su labor de investigación dista mucho de la idea “traductora” del etnólogo o del musicólogo. Violeta irrumpe de tres maneras en el campo para recuperar su memoria: ilustrada, tradicional y moderna. En los inicios, en una mano tiene el lápiz con la libreta de apuntes y en la otra tiene la guitarra. Algunos años después incorpora la grabadora, la que pudo adquirir sólo cuando viaja a Europa. Ella realiza el registro magnetofónico consciente de la utilización productiva que se le puede dar a estos aparatos, los que no se convierten en medios masivos por sí mismos, sino sólo a través de los usos sociales que se les dan y por el clima de grandes transformaciones políticas y culturales que se operan en el Chile de los cincuenta. El registro escrito tiene que ver con la posibilidad de preservar la memoria más allá de la oralidad, en un momento que la tradición parece amenazada y en peligro, gesto muy parecido al ocurrido con la “antropología de la urgencia” que logró preservar en escritura latina las tradiciones discursivas prehispánicas, tanto en Mesoamérica como en el Área Andina⁵⁹⁸. Un tercer gesto: el de la guitarra en mano. Violeta no concibe otra forma de recopilar la poesía y el canto tradicionales que no sea a través de la conversación con los depositarios de estas manifestaciones. Incluso imagina diversas estrategias para “sacarle la voz” a algunos cantores que ya no cultivan su arte, ya sea por olvido, por tener otras urgencias (como el cantor Antonio Suárez que tiene que mantener veinte hijos) o por “juramento”. En ese camino tendrá sus aliados, como el “profeta” Isaías Angulo, “buen cantor y buen tocador”, quien le abre las puertas para conocer a otros cantores. Una anécdota que concentra intensamente esta forma atípica de recopilación la relata la propia Violeta en sus *Cantos*

⁵⁹⁸ Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

*folklóricos chilenos*⁵⁹⁹. Llegados a ver a Gabriel Soto, cantor de Puente Alto y quien se opone a la labor de la folklorista, Violeta testimonia:

“- ¿Que le parece mal que la Violetita los defienda’por el arradio? ¿Que se va a llevar los versos p’al cementerio?...De aquí p’ailante, ya no es mi amigo....
(dice don Isaías Angulo)

-No lo rete más dos Isaías, le rogué...cantemos nosotros, le dedicamos la despedida, y de a poquito lo vamos conquistando.

-Qué va a entender cabez’e piedra, si no ha queri’o cantar más de que se casó.

Después supe que don Gabriel le había jurado a su novia dejarse de ‘Bureos’ y...que él estaba cumpliendo su juramento.

El problema era bastante serio.

Había que conquistarse a la dueña de casa, y si ella lograba entender el trabajo de investigación, estaría todo arreglado. La señora Chabelita comprendió todo. Nos hicimos grandes amigas, y ahora es ella la que ayuda a recordar lo que don Gabriel ha olvidado”⁶⁰⁰.

Otro testimonio, rescata las estrategias que emplea Violeta para “sacarle versos” a doña Panchita Martínez, irónica y sensible cantora de ciento seis años, “ciega y semi-tullida”, quien después de recitarle la cuarteta del contrapunto de la vista con el pensamiento, conversa con Violeta de la siguiente manera, intercalando versos de la cuarteta, como una manera de tratar de recordar el resto del contrapunto:

“-¿Le gusta señorita?

- Me gusta todo Panchita.

- Cómo le va a gustar todo, si le dije el puro principio.

- Usted no me deja pasar ninguna, Panchita.

- No. La vista dice yo veo...

⁵⁹⁹ En: Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. pág. 21-22.

⁶⁰⁰ En: Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. pág. 22.

- ¿Veamos la entonación de hombre?
- No. Dar vuelta el mundo y los años...
- ¿Me va a decir la cuarteta, Panchita?
- No. Veo el mundo y sus engaños, a la sombra del deseo.

La Panchita era como un niño regalón. Toda la conversación se desarrolló en esta forma. Interrumpía las estrofas, las frases y hasta las sílabas, para decirme cosas y cosas”⁶⁰¹

En alguna ocasión dijo Violeta que a la Panchita era imposible “recopilarla” y se encogió de hombros. Parra recopila para difundir masivamente un tipo de poesía y canto que conservan los ancianos de la comunidad y que serán rescatados por los mismos medios que, entre otros factores, amenazan con extinguir su cultura. Para Violeta es fundamental: rescatar, preservar, resemantizar; en un momento en que todo parece "desvanecerse en el aire". Ese gesto es básicamente moderno, pero con una empatía y conocimiento que supera el reduccionismo y el acartonamiento de la expresión: “preservación cultural”. En este sentido se puede hablar de Violeta como una folklorista y además como una folkloróloga, como alguien que recrea y preserva la tradición en su propio canto y como alguien que recopila y “colecciona” lo que otros conservan de esa tradición. De nuestros investigadores chilenos destacados, ninguno desempeña “ambos oficios” a la vez y muchos de ellos recopilan de una manera totalmente divergente a la propuesta por Violeta. Distante en sensibilidad y metodología, y también en contexto histórico, se halla Julio Vicuña Cifuentes, cuyo trabajo fue conocido tangencialmente por Violeta a través de Nicanor. Comparemos el testimonio sobre la “Panchita” y este otro, consignado por Julio Vicuña, a propósito de las dificultades que tiene para recopilar de fuente oral algunos romances en el Chile de principios del siglo XX⁶⁰², labor que él describe a partir de su objetivo fundamental: "interrogar a varios individuos del pueblo y recoger

⁶⁰¹ Ibid. pág. 47.

⁶⁰² Con ayuda de sus discípulos alcanzó a recopilar más de 250 versiones de diversos romances en el campo chileno. Incluso en el año 1905 fue auxiliado por Menéndez Pidal para su labor, la que publicó en 1912, bajo el título *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Mayo de 1912.

personalmente algunas variantes del romancero". A continuación, señala los principales obstáculos para lograrlo: "Los romances populares en Chile se cantan, con música *bulliciosa* y *chillona* de las tonadas. Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la *mentecatez* de las cantoras, *disfrazada de vergüenza* y *encogimiento*, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada *estúpida*, una excusa *majadera*, echaron a perder el cilindro, y...vuelta á comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino *pobres* campesinas, *gente huraña* y *dengosa*, capaz de despertar al más paciente con sus *enfadosos remilgos*"⁶⁰³ (los subrayados son míos).

Violeta en cambio, está consciente que la tradición es casi "ya un cadáver" y que no se puede rescatar como hasta entonces se había hecho: en forma de colecciones escritas (Lenz, Amunátegui, Vicuña Cifuentes) o de estilización del material encontrado (hermanas Loyola); actitudes que deben inscribirse en una tendencia esencialista de la identidad nacional. Extraño gesto, puesto que sin proponérselo ni hacer alarde de su "impulso modelador de la representación", Violeta cuestiona las "escenificaciones" de la identidad nacional, esos molestos "amaneramientos"⁶⁰⁴ de la pose folklórica, pero sin negar la posibilidad de que esa "esencia" exista en otro lugar, transmitida por otros depositarios. Tanto Violeta como los "recopiladores" arriba mencionados, pertenecen a momentos contextuales muy distintos. Uno, Vicuña Cifuentes, habita un inicio de siglo profundamente nacionalista, donde se intenta perfilar una identidad nacional homogénea y excluyente y en el que la Guerra del Pacífico ha intensificado cierta sensibilidad "clasista" y "racista". Por eso, colecciones como las de Vicuña Cifuentes, recopilan productos aisladamente, sin ubicarlos en las lógicas presentes de las relaciones sociales y artísticas. Violeta, en cambio, situada en otro tiempo y lugar, se relaciona con ese contexto de una manera profundamente moderna, cuestionadora de todo reduccionismo y ahistoricidad. Parra tiene conciencia que el folklore no es ya exclusiva propiedad de campesinos e indígenas, por eso no está incontaminado ni es inmutable. Violeta,

⁶⁰³ Vicuña Cifuentes. Op. cit. pp. XXII y XXIII. Los énfasis en cursiva son míos.

⁶⁰⁴ José María Arguedas denuncia los "amariconamientos" de estas poses. En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Chile: ALLA]CA XX / Editorial Universitaria, 1990, pág. 13.

a través de su labor de recopilación y de su manera muy particular de hacerlo, se está preguntando por lo que ocurre con el folklore en las culturas masivas, y no niega que se enriquezcan, difundan, rearticulen y revitalizen. En este sentido Violeta va a realizar aquello que señalará García Canclini mucho tiempo después: lo popular no es vivido por los sujetos populares sólo como amor melancólico por las tradiciones, sino que muchos la preservan y hasta desean renovar su carácter. Así, en estos actos investigativos, Violeta confirma que no siempre “la modernización exige abolir las tradiciones ni que el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad”⁶⁰⁵.

En sus diferencias con la tradición investigativa chilena, por lo menos en lo que concierne a este tipo específico de recopilaciones y estudios, Violeta Parra marcará otro punto de distancia. Aquel relativo a las formas en que ella aprovechará y divulgará el material, lo que está íntimamente ligado con el propósito de su labor.

Todo es distinto en este terreno. Para presentar “La Cueca”, por ejemplo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, invitó a un organillero y una banda circense, lo que ocurría por primera vez en esa casa de estudios, ante un público que adoptó diversas reacciones. Según Soubllette, la presentación del canto a lo divino por la radio nunca se había realizado, y Violeta cuando lo hizo “provocó una verdadera revolución en materia de interpretaciones. Comenzó a mostrar cosas desconocidas, el canto a lo divino...se empezó a escuchar en radio. Violeta fue una erupción dentro de la música chilena”⁶⁰⁶.

Violeta efectuará sobre el material recopilado diversos “usos” y apropiaciones en el marco de proyectos que sabe nacionales, muchos de los cuales se inician en este momento y no se detendrán sino hasta su muerte:

⁶⁰⁵ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

⁶⁰⁶ Testimonio de Gastón Soubllette. En: *Gracias a la vida, Violeta Parra*. Subercaseaux, Bernardo y Londoño, Jaime, comp. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976.

a-. Reúne los testimonios y parte del material recopilado en algunas publicaciones: *Cantos folklóricos chilenos*⁶⁰⁷, *Poésie populaire des Andes*⁶⁰⁸.

b-. Graba un importante número de singles y “larga duración” con las canciones recopiladas o adaptaciones de las mismas, lo que se intensifica significativamente a partir de 1956⁶⁰⁹. En 1953 empieza a componer sus primeras canciones basadas en las formas del canto popular. Es importante hacer notar que ese mismo año el tema “Casamiento de negro”, cuya primera cuarteta está tomada de la tradición de parabienes chilenos y el resto es creación de Violeta, alcanza mucho éxito radial entre el público. Además, el año 58 es grabado por la orquesta de Lex Baxter con el título sugerente de “Melodía loca”.

c-. Realiza junto a Ricardo García (1954- Radio Chilena) el programa radial “Canta Violeta Parra”, que tenía un formato semidocumental, con una historia de un hecho folklórico en cada audición. El programa tiene un éxito masivo durante más de un año, hasta que la radio se cerró por problemas internos.

d-. Funda el Museo de Arte Popular en Concepción (1957), lugar donde sigue rescatando folklore.

e-. Recorre el sur y norte de Chile dictando cursos de folklore: bailes, cantos, instrumentos, costumbres.

⁶⁰⁷ Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

⁶⁰⁸ París: Francois Maspero, 1965.

⁶⁰⁹ En 1953 graba en Odeón los temas “Qué pena siente el alma” (Vals del folklore) y “Casamiento de negros” (adaptación). Luego, en 1956, graba en París *Violeta Parra-Cantos de Chile*. En el mismo año, en Santiago: *Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile*. Vol. I (Odeón); *Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile*. Vol. II (Odeón); en 1957 *La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile*, Vol. III; *La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile*. Vol IV (Odeón); en 1960, *Toda Violeta Parra. EL folklore de Chile*. Vol. V (Odeón); en 1965, graba *Cuecas* junto a Isabel Parra. Sin contar las innumerables versiones póstumas de estos trabajos.

f-. Inicia el proyecto de “La carpa de la Reina” (1965-1967), lugar donde presentará folklore chileno y latinoamericano, y no sólo música, sino baile, comidas, costumbres, juegos y artesanía.

g-. Toda su vastísima labor cultural posterior a 1953, estará marcada por este recorrido por la tradición, siendo la escritura y posterior grabación de sus *Décimas...* el gesto más fundamental, aquel que marca la incorporación plena de esa tradición a su configuración como sujeto: “Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la música del pueblo...(…)...La tradición es casi ya un cadáver. Es triste...Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy”⁶¹⁰

4. a.- La cueca y “los poetas”

Los alcances de esta labor no han sido estudiados. Tal vez no haya que estudiarlos, pero sería apropiado calibrarlos. Por el momento me basta indicar aquí que no fue la cueca, el género más “trabajado” por Violeta. Grabó sólo un long play sobre ella, y tiene algunas composiciones de creación en que la melodía es la cueca y varios óleos contienen el motivo del baile. Sin embargo, probablemente su status de baile nacional, que no ha permitido que decaiga como escenificación, hizo que nuestra folklorista no se centrara tanto en ella como en la heterogénea composición del folklore nacional: valeses, tonadas, ritmos nortinos, cantos chilotes, temas pascuenses, cantos mapuche, mazurcas, refalosas, polkas, parabienes, etc. Pareciera ser que la ha dejado fuera de sus preocupaciones centrales y a nosotros tampoco nos ha preocupado demasiado esta ausencia. Pero ha sido una exclusión intencionada. Soy consciente del tenue espesor poético que ella posee y porque además me declaro incompetente para abordar el complejo tema de su dimensión musical, la que debería explicar en qué consiste ese “ritmo endemoniado de la cueca”, que tanto atraía a la propia Violeta Parra y que se explica no por su ritmo de seis octavas sino por las polirritmias y el canto sincopado.

Me interesa solamente indicar que recientes estudios han relativizado esta supuesta preeminencia de la cueca sobre otros cantos y bailes nacionales. La voz autorizada ha provenido de los propios músicos al indicar que la verdadera cueca es la que se hereda de manos del legado arábico-andaluz, traído por sectores populares y reproducido acá, como

⁶¹⁰ En: *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 45.

“cantos de la tierra” sobre todo por el “roto” chileno. La excesiva exposición de la cueca a los usos nacionalistas del siglo XIX y parte del XX, y la censura de la que fue víctima desde 1930, provocó que lo que proliferara como cueca no fuese más que la versión de la hacienda patronal: la del “huaso”. La academia de baile de Juan Valero (1895-1956) en un intento por internacionalizar la cueca, realizó una sostenida campaña de promoción del baile como aristocrático (daba status) y a la moda (se estaba al día)⁶¹¹. Exagerado, pero real, resulta un aviso promocionando un curso de “Cueca chilena” en una revista de los años cuarenta y en que se caracteriza como “la más fina y aristocráticas de las danzas de América”, por su “música de especial característica orquestal (guitarra, arpa, acordeón, piano)”, apareciendo el tañido y el canto como meros “acompañamientos” de todo lo anterior. Al lado de la leyenda antes comentada aparece un dibujo de una pareja bailando cueca en perfecto traje de etiqueta negro y con el slogan: “Haga patria: valorice y perfeccione lo de su tierra”. Ya no “huasos” ni “rotos”, sino la negación total de la realidad folklórica y su blanqueamiento al punto de casi hacerla desaparecer. Otro gesto fue el homogenizador y hegemónico de la discografía⁶¹² y la radiofonía. Acompañado de esto, hubo proliferación de grupos folklóricos aficionados, que en la opinión muy purista de Mario Rojas, fueron atentando contra la calidad musical de la cueca y haciendo de ella la “tarjeta postal” que Violeta tanto combatió. El uso social dado a dicho género habría operado en contra de su desarrollo estético, pues ha ocurrido el mismo proceso de monumentalización que observábamos en otros fenómenos artísticos y que aquí se agudiza porque el “objeto” estético es además un emblema nacional: es el baile nacional, sólo que no se sabe exactamente cuál de todas las versiones de la cueca encarnaría dicho status. No intento desentrañarlo aquí, sino que me interesa destacar que la lucha por la representación de la

⁶¹¹ La campaña publicitaria, muy propagandista, tiene lugar entre 1920 y 1950. El fenómeno es descrito y documentado con mucha claridad por Juan Pablo González, “La cueca chilena moderna”. *El Mercurio*, 17 de septiembre de 2000, pág. E 12.

⁶¹² Asociada a los proyectos nacionalistas que ya hemos venido caracterizando. Técnicamente los cultores más puristas niegan que se haya grabado alguna vez una cueca, pues su duración era incompatible con el disco de 78 revoluciones por minuto, por su excesiva brevedad (1:30 minuto) o por la muy extensa duración en su formato performativo (3 pies de cueca duran 5 minutos). Véase Juan Pablo González, “La cueca chilena moderna”. Op. cit.

nación verdadera, también se da en el terreno del baile nacional chileno y que Violeta Parra no fue ajena a esta lucha simbólica.

Cuando Mario Rojas, unos de estos músicos investigadores, profundiza en el tema, indica que lo que ha perdido definitivamente la cueca oficial es el tono popular:

“Evidentemente hay un síncope muy fuerte. Una manera de sacar la voz, de respirar, que tiene que ver con el pregón, con el feriano, con el tipo que grita las verduras o el diario. Una manera de sacar la voz que es arriba. Esto se debe a que la cueca es una guerra entre cantores... Como dije, la cueca es un arte de elite. Creo que nosotros todavía estamos en una etapa muy básica de reencuentro con esta expresión cultural.”⁶¹³

Significativo resulta que Violeta Parra haya hecho pocas cuecas, pero las está componiendo en la línea que lo está pensando el músico chileno y agregándole su propio elemento de renovación. Extraño resulta sí que el músico no la incluya en sus reflexiones ni tampoco incluya a Roberto Parra, cuya obra tuvo mucha influencia en estas nuevas formas de entender la cueca. La chillaneja también incursionó en esta más iconoclasta forma de pensar la cueca al musicalizar por ejemplo “La cueca larga de los Meneses” (con texto de Nicanor), o componer “Por pa...por pásarmelo tomando” (cueca recortada). En la última etapa de la obra de Violeta, que hemos caracterizado como diferente de toda la anterior, se presentan dos cuecas: “Cuecas del libro” y “La cueca de los poetas”. En esta última se jerarquiza a los poetas más importantes chilenos: “Gabriela Mistral”, “Pablo De Rokha”, “Vicente”, “Pablo Neruda” y “Nicanor Parra”, así nombrados en el texto. Tras una forma introductoria tradicional. : “La vida que lindó son los faisanes”; irrumpe otra preocupación descriptiva, los poetas y sus virtudes estéticas: “La vida, más lindó son los poemas/ la vida, de la Gabriela Mistral, huifa ay ay ay”. La enumeración va quedando enmarcada por gran cantidad de expresiones del habla popular, de frases-hechas o de “ripio”. Comienzan a desfilar los poetas acompañados de epítetos sintéticos y relativos a la competencia y al valor estético de cada uno: “es bueno”, “vale el doble y el triple”, “el más gallo”, “corre que ya te agarra”. La valorización va en aumento, reforzándose con frases de legitimación social: “dice la gente”, “no cabe duda”; hasta llegar a su hermano, momento en que de la actitud épica (en el sentido de referencial) se pasa a la

⁶¹³ Rojas, Mario. “La cueca es un arte de elite”. Primera Línea, martes, 18 de septiembre de 2001.Internet.

apelativa. El apelado es “Neruda”, “el más gallo” en esta especie de carrera, y quien ya casi es alcanzado por su hermano Nicanor. La escenificación de esta “contienda” es un ejercicio metapoético bastante singular pero ya casi un lugar común cuando se habla de los “grandes” poetas chilenos. Lo diferente en este caso es que se realice bajo el formato de la cueca, un formato de estructura muy definida, pero de resolución siempre abierta e inconclusa, sobre todo debido a su brevedad (un minuto y medio). Pareciera ser que la intención en Violeta es otra, no jerarquizarlos ni echarlos en esta “pelea de gallos”, sino igualarlos y ponerlos a un mismo nivel en su condición de poetas chilenos de calidad, y en el interior del espacio simbólico de la cueca, aquí ya en su sentido material de baile nacional y emblema de la identidad chilena. Esto porque piensa que son ellos también, partes de ese emblema.

5.- Identidad del sujeto: yo y los otros

En toda la extensa caracterización que he hecho de la identidad nacional ha habido un sujeto que ha dado a aquella cierta intención, fisonomía y especificidad. No he podido hablar de los nacionalismos o de las conciencias identitarias que operan allí, sin tener que remitirlo todo a la sujeto, real o textual que opera en esas articulaciones y que sostiene todos los discursos. Por lo tanto este capítulo final se fue haciendo de alguna manera en la medida que desarrollábamos los anteriores, pero me queda aquí hacer un par de alcances y pedir disculpas por las reiteraciones.

José María Arguedas se extrañaba de la compatibilidad que había en Violeta entre su condición popular y su marcada individualidad. Podríamos contestarle al novelista y antropólogo peruano que como él bien lo supo, pues su labor es muy parecida a la de Violeta, no hay incompatibilidad alguna entre ambas dimensiones, pues sería como negar que los sujetos al configurar sus personalidades a partir de las identidades colectivas, perdieran la posibilidad de la individualidad, aquello que hace de cada persona un ente distinto de otro. Tal vez esté pensando en que el sujeto popular tiene que ser colectivo y comunitario en su representación de mundo y de sí mismo, pero eso no le resta en lo más mínimo su individualidad. Entonces, si se piensa de otra manera el problema y se lo plantea bajo la idea de que lo popular hace pensarse a cada individuo configurándose en relación con otros, entonces no hay contradicción y Violeta Parra, aunque opte por escribir su autobiografía, género centrado en la individualidad personal, aminora su protagonismo en la enunciación y en su lugar cede el espacio para la representación de su relación con los otros.

Componer las décimas autobiográficas le ha significado a la hablante recoger retazos discursivos y vitales para realizar el acto de la escritura, el que no sólo produce un “texto”, sino también un “sujeto”. Esto se realiza a través de un constante ejercicio intertextual, donde la tradición se presenta constantemente como ese discurso “extraño” al interior del texto, materializado esto en una formación dialógica, “caracterizada por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Constantemente un discurso extraño está presente en el habla que la hablante deforma⁶¹⁴. Ese “discurso extraño” es en Violeta el discurso de la tradición de la poesía popular, pero también el discurso social, político, nacionalista, mediático, artístico, historiográfico y cultural de su época. Esos sustratos son los que le permiten autoconfigurar un discurso autobiográfico que sólo es posible a partir de otros. Su rostro personal, borroneado por la viruela sufrida en la niñez, es reconstituido poco a poco en el trayecto de su vida. Violeta se pasea por diferentes roles e identidades musicales y artísticas, es bailarina, "gitana", cantante, tejedora, costurera, poeta, cantora a lo divino y a lo humano. En esas viejas tradiciones, descubiertas a través de otros, ella ha encontrado su rostro y su identidad: deja de maquillarse, no fuma, cose su propia ropa con retazos de género, se viste como campesina, su presentación personal es humilde y “escribe sus décimas autobiográficas”. Busca con eso diferenciarse de las escenas folklóricas de la época, que habían convertido lo campesino en un “atuendo”, en un “disfraz”: “empieza a cantar sin preocuparse de los atuendos, sin maquillarse y sin adoptar una figura exterior de pose folklórica al uso oficial”⁶¹⁵. Sólo en ese momento Violeta toma distancia de todo aquello que queda fuera del circuito folklórico y marca su diferencia desde ahí, insistiendo en un proceso de “autenticación” que es profundamente personal, pero que busca rescatar a otros: la tradición, sus cultores, las costumbres tradicionales chilenas. En ese momento se busca lo esencial de lo nacional, detrás de sus simulacros.

⁶¹⁴ Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: Navarro, Desiderio, comp. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997, pág. 10.

⁶¹⁵ Epple, Juan Armando: “Entretien avec Angel Parra (Preguntas por Violeta Parra)”. En: *C.M.H.L.B. Caravelle*. N° 48. Tolouse, 1987, pág. 123.

Hay en la configuración del sujeto intenciones distintas. Y por eso, dependiendo del lugar o del momento en que se realice su arte, los sujetos ahí configurados adquirirán fisonomías diversas. Habrá temas como el amoroso, por ejemplo, pilar fundamental en la configuración identitaria real de Violeta y que no aparece en su biografía, aunque se configura con gran fuerza en sus creaciones de la última etapa de su obra (1964-1966).

En esta configuración personal lo fundamental en su condición de artista y de artista ligada a una tradición sin la cual no puede vivir. Cuando está lejos de Chile, le dice a su hermano Nicanor que necesita “el dieciocho” y la “cueca”, sobre todo si pensamos que era el momento en que más intensamente actuaba e incluso mantuvo su propia fonda durante muchos años. Estando en París en 1963, le escribe a Nicanor: “Como guitarra quisiera que me levanten mi casa /y que una mano muy grande se asome por mi ventana/ igual como nace el sol, en Chile cada mañana/ y al reventarse la aurora con cuecas me despertara.../Si yo regreso en septiembre es que me falta el dieciocho”⁶¹⁶.

Ella ha asumido como artista y sin dramatismos que su originalidad no proviene de sí misma sino de la capacidad que ha tenido para dialogar y entender esa cultura de la cual proviene (la popular). Habría que aquilatar aquí la imagen de inocencia y pureza que comúnmente se suele atribuir a estas representaciones y pensarla más bien como una cultura activa, adaptativa, transculturada, racional en su búsqueda de la sobrevivencia y profundamente colectiva.

En esta preferencia por lo colectivo el lugar privilegiado es el de la familia “extendida”. De ahí la sobreabundancia de los espacios familiares y sociales que Violeta tan finamente retrató en todas las artes que cultivó y el lugar casi “hipertrofiado” que le asignó al espacio familiar, sobre todo a sus padres, hermanos e hijos. Cuando le escribe a Gilbert Favre desde Francia, una y otra vez se refiere a su persona como un aglomerado de parentela: “La familia Parra se va a Chile pronto”. Ese espacio se asocia a la productividad, el carnaval, el aprendizaje, la infancia y sobre todo, a la posibilidad de crear un arte vivencial y social. Ya no Violeta, sino como “Los Parra”. La percepción fue correcta, pues es el clan Parra el que ha funcionado como un importante referente para la cultura chilena, desde Violeta y en adelante.

⁶¹⁶ *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 104.

La fragmentariedad estética y de recopilación se manifiesta también en la manera que se concibe a sí misma en relación con un país cuando realiza viajes. La “Violeta”, que había logrado reconstituir su rostro, definir sus quehaceres y sus tonos – campesinos — en la primera parte de las *Décimas*... se “desarma” y desarticula por todo Chile. Recorrer el país le permite ir nombrándolo a medida que ella misma se va retratando:

“Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual,
el otro quedó en Parral
en un boliche de tragos”

(p. 137)

En esta décima la hablante se despedaza, dejando fragmentos de su cuerpo diseminados por todo el país, para testimoniar mediante la desarticulación del viaje, la posibilidad, dolorosa y sacrificial, de una identidad nacional que permita integrar esos fragmentos. En la siguiente décima, deja sus sufrimientos repartidos por toda la “geografía fúnebre” del país:

“Pasé amarguras en Ñanco,
delirios en Tucapel,
hambrunas en Illapel
y pesadillas en Ranco”

(p. 139)

Una vez que se instala con Nicanor en Santiago, éste desea convertirla en estudiante. Ella se viste y estudia según lo determina este hermano, que se ha convertido en “pai’re y mai’re a la vez”. Sin embargo, la búsqueda de trabajo le vuelve a traicionar su destino. A partir de aquí, ya estamos en la décima cincuenta y dos, nunca el tono volverá a ser el mismo. La imagen que tanto costó construir en la niñez se ha desmoronado. Aquí empieza también un fuerte tono de protesta social: “no tengo ningún recelo/ de verle la pajarilla/cuando se dé la tortilla/la vuelta que tanto espero”. La auto-representación que se instala a partir de aquí es la de la artista, la cantante de bares, la que busca oportunidades en las radios sin renunciar en ningún momento a una ética con la que debe enfrentarse a las “manipulaciones” de la industria radiofónica nacional. En ese medio de “trepadismo” laboral, Violeta marca su diferencia y se erige como “cantora”, la única capaz de “publicar la verdad/ qu’ anda a la sombra en la tierra”. Durante un

concurso musical Violeta ha debido constatar una serie de oportunismos: “Niñitas que son primores/ se pierden en los pasillos”. La única actitud es la de quien no entrará en esa lógica de relaciones: “Gracias a Dios que soy fea/y de costumbres bien claras,/de no, qué cosas más raras/ entraran en la pelea” (p. 157).

Hay una canción que contiene una relación con el “terruño” en dos sentidos muy diversos. En “Violeta ausente” se canta la canción del destierro en dos sentidos: personal nostálgico y escénico. El primero está en los seis cuartetos octosilábicos que componen la canción y en él la hablante (cantante) establece una relación epistolar para quejarse del dolor que le causa estar lejos de Chile. El segundo sentido está presente en el estribillo que se intercala cada dos cuartetos y que expresa el deseo a través de imágenes que son escenas o lugares comunes de la identidad chilena: “tomar chicha”, “bailar cueca”, “comprarme un pequén”, “pasear por la Quinta / y al Santa Lucía”. El primer sentido se desarrolla a partir de la subjetividad, nostálgica, arrepentida y emotiva de la hablante, desarrollando el motivo nacionalista de apego al terruño, como el lugar de pertenencia más importante, sobreimpuesto a cualquier otro interés y estimulado en el sujeto cuando éste es separado de él. El segundo sentido se desarrolla a través del deseo por acciones externas relacionadas con referentes precisos que existen en Santiago de Chile. La canción, escrita durante su primer viaje a Europa, replica el sentimiento de desarraigo y extrañamiento de una hablante que se relaciona de una manera “patriotera” con un “país”, el que no sólo ha sido imaginado y construido por la comunidad y sus dispositivos de autenticación, sino que aparece como algo que se habita, que se recuerda con dolor y que contiene seres que se necesita recuperar. Ella pertenece al país, pero su ausencia hace que también el país se “ausente”. Ambos escenarios se apelan desde la forma epistolar, pero lo que se envía desde “París” es una canción del exilio. Canción que desea un Chile personal y complementario, canción que desea un país asociado al calor familiar y materno: “Qué lejos está mi Chile/ lejos mi media mitad/ que lejos mis ocho hermanos / mi comadre y mi mamá”. Por eso escribe desde Francia: “desde que vine al mundo soy chilena/y debo atragantarme si comentan/ que la Violeta es extranjera/ cómo voy a ser todas esas letras/ cuando no soy más que chillaneja”⁶¹⁷. Con la aliteración que se establece entre “chillaneja” y “chilena” juega Violeta confirmando que el país es más bien una patria personal que se ha ido

⁶¹⁷ En carta-poema escrito a Gilbert Favré. En: *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. pág. 98.

construyendo poco a poco, sólo que en su caso las imágenes con las que se representa el país coinciden demasiado con algunas escenificaciones o emblemas de los nacionalismos epocales.

Otras canciones fundamentales en esta línea son “Écoute moi, petit” y “Une chilienne en Paris”, escritas significativamente en francés, y que también buscan delimitar el lugar que se sigue habitando, aun estando en París. En la primera se escenifica el lugar del que se proviene (un Chile campesino y amparado por su hermano) y las razones por las cuales se habita utópicamente en esta ciudad europea: “me dijo/no tengas miedo, tus trabajos/ no tienen nada que hacer aquí (por Chile)”. Ya en la segunda canción, el tono se ha degradado, y París se vuelve amenazante y siniestro provocando en la sujeto una “profunda tristeza”.

Pero el país que más dolor le provoca es sin duda ese al que tiene que regresar después de dos años de haber partido a Francia y textualizado en las *Décimas*... Ese viaje de dos años tendrá su sentido en el retorno que realiza Violeta a un país que tiene que recomponer, primero que nada, en ella misma:

“Cuando regreso al país
el montón d’escombros
que cae sobre los hombros
d’esta cantora infeliz,
no encuentro ni la raíz
de un árbol que yo dejara,
el diablo lo trasplantara
a un patio muy diferente....

...

La memoria anda ausente
en las alturas del cielo,
paloma emprendió su vuelo,
pa’mí nunca más presente.
Los mayores, penitentes,
me aguardaron con su paciencia;
dos años duró l’ ausencia
mas hoy están con su mama,
con todos en una cama

disfruto con su presencia”

(p. 185)

Ese momento es el que marca el tono de muchas Décimas...: melancólico, nostálgico, doloroso, de crisis y de búsquedas de autenticación. La memoria incluso anda ausente y no sabe orientarse. De hecho, estos versos, constituyen una de las matrices básicas de todas las Décimas...o el texto, aquella que desencadena de hecho la escritura de las Décimas...: la muerte de Rosita Clara se manifiesta a través de sucesivas otras muertes (muere su padre, mueren Polito y Esteban), que incluyen sin duda la de la propia Violeta: aquella que partió un día a Europa y que ahora busca nacer de otra manera. Esa muerte se extiende al “terruño”, que no es sólo el espacio físico, sino su familia y la casa, un espacio que ahora, muerte mediante, se le ha vuelto ajeno y extraño, aunque finalmente lo recupere en la imagen del “nido familiar”.

5.a.- “Sin Nicanor, no habría Violeta Parra”

De todas las personas que fueron configurando a Violeta Parra, es su hermano Nicanor Parra el que tiene mayor importancia. Es quien la insta para que viaje a Santiago, es quien le sugiere hacer sus recopilaciones. Muchos de los proyectos que la mantuvieron ocupada durante toda su vida fueron sugeridos por el hermano mayor. El último proyecto que le propuso (escribir “La novela de Chile”) fue desechado por Violeta indicándole que estaba muy cansada. Algunos días después se suicidaba en la Carpa de la Reina. "Sin Nicanor no habría Violeta Parra", decía ella y Nicanor: "Ella y yo éramos la misma persona", "estábamos comunicados por campos morfogénéticos", le dice a Leonidas Morales en una entrevista⁶¹⁸.

Esa relación se expresa también en una evidente complementariedad de sus proyectos artísticos, pues cada uno representa un aspecto de una misma finalidad. Mientras por una parte Violeta sostiene la necesidad de recuperar la verdadera expresión del canto y la poesía popular chilenos a través de una reconversión de la tradición; Nicanor se relacionará con lo nacional desde una postura mucho más crítica. Esto no impide afirmar que la primera poesía de Parra, incluso los poemas “líricos” de *Poemas y antipoemas* contengan una poética del

⁶¹⁸ Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

habitar, en Chillán y en sus rincones en términos de lo láríco (tiempo del arraigo) y del espacio feliz (Bachelard), pero que clausura de todas maneras la forma en que se entendió lo nacional en la primera mitad del siglo XX. Incluso la “Cueca larga” (1957) filiada con la tradición, la deroga o reinventa al establecer una largura que no se aviene con la brevedad tradicional del canto-baile nacional, la que no supera la duración de un minuto y medio. En la antipoesía propiamente tal hay altos grados de escepticismo y parodia de los metarrelatos nacionalistas, pero en esa derogación de los sistemas poéticos y cognitivos que Parra realiza (donde cuestiona incluso los límites geopolíticos de Chile (en *Obra Gruesa* de 1969), persisten rasgos de esa última modernidad y de este último nacionalismo chileno que hay que sopesar y que aquilatan la idea postmoderna de nación como un lugar absolutamente desterritorializado, de dialéctica negativa, fragmentario y “sin” historia. Pues lo que está haciendo el antipoeta (que es poeta, no olvidarlo) es habitar con aparente resignación un momento en que las identidades nacionales se relativizan, transforman sus escenarios, petrifican su configuración en objetos-fetichismo (banderas, rostros deportivos, la “roja”) o en posturas “nacionalistas xenofóbicas”, pero no desaparecen por completo. Nicanor enfrenta esto intentando esquivar la desazón con ironía y con una espiritualidad que supere los violentos desequilibrios de la realidad exterior (de ahí su taoísmo), aunque se sepa un perdedor.

Lo que le interesa a Nicanor es mostrar descarnadamente la transformación identitaria que están sufriendo los campesinos migrados a la urbe y la del individuo en general:

“Da risa ver a los campesinos de Santiago de Chile
con el ceño fruncido
ir y venir por las calles del centro
o por las calles de los alrededores
preocupados-lívidos-muertos de susto
dando por descontada la existencia
de la ciudad y sus habitantes...
Creemos ser país
y la verdad es que somos apenas paisaje”

(*Versos de salón*, 1962)

Es en el antipoema “Proyecto de tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt” donde la figura del tren, como quedó configurada por la modernidad, se desconstruye violentamente.

Esa figura que permitía vincular diversas regiones y localidades mediante la intercomunicación espacial se ha vuelto ahora pasivo e inmóvil. Recuérdese que muchas campañas presidenciales se realizaban en tren. El vínculo entre localidades se realiza y depende ahora sólo del sujeto. El tren se ha convertido en un largo carro que ha adquirido las dimensiones cartográficas del país. Una gran máquina atraviesa el cuerpo del país y el desplazamiento es ahora interior e individual. Del movimiento migratorio se ha pasado al viaje turístico virtual. En “Sermones y prédicas del Cristo del Elqui” (1977) ya no hay Altazor cósmico ni fantasmas rearticulando el país, lo que hay es un Cristo de Elqui, hombre común y corriente, invitando a los chilenos “enjaulados siempre en el mismo paisaje” a recorrer el país “hermoso” del turismo, lo que anticipa la visión neoliberal de Chile no sólo como un paisaje para turistas, sino como una “marca comercial” para inversionistas extranjeros. Por último, en el poema: “Puro Chile es tu cielo azulado/ chiste ecológico/ puras brisas te cruzan también/¿ va`i a seguir?” (*Ecopoemas*, 1983); el antipoeta juega con uno de los emblemas nacionales intocables (la canción nacional) en un diálogo cuestionador de la polución nacional, símbolo de muchas otras catástrofes.

Así, si Violeta Parra necesitó de su hermano para configurar su identidad más plena, la de artista nacional, también Nicanor ha necesitado de la tradición anterior para cuestionar y reinventar el país que le toca vivir.

6.- Para Cerrar

Violeta Parra realiza así su poética identitaria nacional desde un lugar muy específico: el del folklore chileno; sobre el que configura procesos de reapropiación y rearticulación determinantes, que le permiten no sólo situarse con propiedad en aquel ámbito de la cultura nacional, sino construir a partir de él un espacio en qué habitar, ya sea en su calidad de sujeto individual y artístico (décimas autobiográficas) como en su relación más social: con su familia, con el circuito artístico y con lo social.

Tanto en sus canciones como en sus “décimas autobiográficas” Violeta Parra fue configurando diversos espacios en los cuales habitar junto a los suyos. Así, haciéndose eco de la disputa por la identidad territorial de nuestra modernidad mantenida entre la urbe y lo rural, privilegió sin duda el espacio campesino, pero no el productivo agrícola ni el de la naturaleza, sino el simbólico de las festividades, los rituales, las costumbres, el esfuerzo comunitario, las

comidas, los trenes, las “jugarretas”, la solidaridad y la religiosidad popular, sincrética y ritual. Fue este también el espacio campesino que recuperó a través de un complejo trabajo de recopilación del canto popular chileno, que comenzó el año 1953 y que no concluyó sino hasta su muerte. Lo interesante de esta labor es que Violeta Parra la concibió – y eso fue efectivamente – como un proyecto de alcances nacionales, pues recopiló más de tres mil cantos campesinos y difundió varios cientos a través de la radio, la discografía y otros formatos. No sólo eso, integró los elementos textuales, vinculados a la oralidad y a la “oralitura” a su propia obra, no sólo en los temas, sino en los tonos, actitudes, recursos retóricos, figuras, templos, etc. Esta labor no se había realizado en los términos que ella lo hizo, por lo que su labor marcó con una impronta única no sólo su propio quehacer, sino la comprensión y el conocimiento que se tenían respecto del folklore desde la cultura nacional. Lo que Violeta comunicó con ese quehacer es que la cultura nacional en gran medida estaba conformada por este sustrato popular, no rescatado por el folklore hasta ese momento, pues era un legado que se encontraba en manos de antiguos cultores dispersos por todo Chile, que ella se encargó de localizar y entrevistar. Hizo coincidir así la representación de lo nacional con el folklore (*volk*), lo que la llevó a comprender lo popular en términos culturales (Williams), identificando a los sectores que estaban detrás de estas manifestaciones con el pueblo y, de paso, con la totalidad del país. Vinculó así los términos *natio* y *volk* a través de una de sus manifestaciones fundamentales: la tradición musical y la de la poesía popular.

La representación de la materialidad de la patria se da en varios niveles en su obra: como nostalgia y pérdida, como recuperación de la heterotopía de la infancia en las *Décimas...*, como crítica a los nacionalismos de derecha y, finalmente, como armonía lúdica (no cosmológica ni analógica) con el paisaje nacional, del cual privilegia sus pequeñas flores, asociadas a lugares específicos y a virtudes curativas. De los espacios culturales, Parra prefiere aquellos en uso social y habitados por seres reales, siendo sus preferidos los sectores populares y en algunos casos muy puntuales, los indígenas. Fue interesante que en esta configuración hubiese una diferencia fundamental entre sus composiciones de los años cincuenta e inicios de los sesenta y las que realizó a partir de 1964, especialmente el momento de “Las últimas composiciones de Violeta Parra”, periodo que coincide con un mayor y más complejo desarrollo poético y con una intención de dejar “fuera”, por lo menos explícitamente y en los términos en que lo venía haciendo hasta ahora, algunas de sus preocupaciones nacionalistas. Niveles más complejos de realización y configuración del “terruño” se lograron cuando, por ejemplo, la

pulsión erótico- amorosa confundió la nostalgia por los territorios amados con la decepción amorosa en “Maldigo del alto cielo” o cuando se optó por la recuperación de la cosmovisión mapuche en “El guillatún” en lugar de los tonos indigenistas y piadosos de la etapa anterior (“Levántate, Huenchullán”). Con este quiebre Violeta anuncia un nuevo momento en el afán de representación de lo nacional desde la canción, y también un nuevo momento en el desarrollo de los nacionalismos, especialmente de los de izquierda.

Todo lo anterior bajo una conciencia que llamamos campesina, caracterizada por su religiosidad sincrética popular y en la que las relaciones humanas, en lugar de la naturaleza y los paisajes, fueron el pilar fundamental para el arraigo de la sujeto. Esta conciencia, más que dificultar el traslado de ella a la urbe – lo que se tematiza ampliamente en las *Décimas...* – le sirvió para adaptarse de una manera más flexible y menos desgarrada a la cultura urbana, aunque la relación no estuvo exenta de complicaciones, como ya lo vimos. Esta instalación en la urbe demandó de la artista, no sólo su adaptación a este medio hostil, sino también un acoger como suya una conciencia social de izquierda vinculada a lo nacional, la que hemos caracterizado latamente en los capítulos anteriores, pero que la mantuvo de toda maneras con un sentimiento de desarraigo. El discurso se enuncia en las décimas autobiográficas y en sus canciones, desde dentro y desde fuera del sistema rural, por lo que no es posible asimilarla exclusivamente con las culturas populares campesinas, pero tampoco con las urbanas y masivas (identificadas para entonces con las nacionales).

Me interesa destacar por último las dos maneras en que enfrentó los nacionalismos epocales, la primera, reflejada en su trabajo plástico, bajo la forma de la representación hasta cierto punto ingenua del patriotismo heroico, personificada en Arturo Prat. El valor del ejercicio ahí, según lo demostramos con detención, consiste no tanto en la representación plástica del hecho histórico, sino en la reapropiación del uso que hicieron los nacionalismos de este héroe arquetípico, especialmente en momentos en que el sentido de pertenencia y el grado de adhesión se encontraban algo debilitados. Valiéndose de recursos de la Lira Popular y del dibujo infantil “escolar”, Parra resemantiza, re-interpreta y se apropia de los hechos históricos, pero no los cambia en lo esencial. En cambio, en sus canciones, el patriotismo se dio bajo la forma de la nostalgia por el “terruño” lejano. Una segunda forma de dialogar con los nacionalismos epocales, la realizó claramente bajo una conciencia social de carácter nacional y de izquierda, antiimperialista y antimilitarista, criticando duramente las injusticias sociales que

propugnaban los sectores de derecha, los poderes institucionales y fácticos y especialmente el uso denigratorio que ellos hacían de los símbolos patrios. Acusó las contradicciones que existían entre los festejos (discursos “gritones” del nacionalismo) y la injusticia social de la que eran víctimas los más pobres. Pero también criticó los nacionalismos de sus “propias filas”, rozando el revisionismo cuando apuntó a su excesiva discursividad y a los defectos “pequeño-burgueses” de sus prácticas políticas y culturales.

En sus *Décimas. Autobiografía en versos* Violeta demostró la íntima relación que había entre la configuración de una identidad individual y su relación con otras personas, especialmente con su familia y Nicanor Parra, pues no sólo rescata la imagen de los otros sino que a la vez reparte y construye la suya propia en un tesonero intento por entregarse, compartirse, comunicarse. Componer las décimas autobiográficas le ha significado a la hablante recoger retazos discursivos y vitales para realizar el acto de la escritura, el que no sólo produce un “texto”, sino también un “sujeto”.

CONCLUSIONES

Hemos estudiado en esta tesis el anclaje identitario nacional en las obras de cuatro grandes poetas chilenos de la primera mitad del siglo XX, en rigor, hasta la década de los sesenta. Lo que nos permite sostener que, no obstante las diferencias, hay en ellos una base común de pensamiento en torno a la cuestión que aquí interesa y que ello se debe a su participación en una historia y en un espacio territorial con características muy definidas, la que los afectó a todos de una u otra manera, tanto en sus obras como en sus poéticas y en sus biografías. Esta situación se debe también a la especial postura o lugar que ocuparon como intelectuales “positivos” de su época, lo que los instaló estratégicamente en pleno apogeo de los nacionalismos sociales y populistas, internacionalistas y de izquierda del siglo XX.

Además de esto, se pudo constatar que estas preocupaciones no sólo afectaron sus obras poéticas sino sus desempeños públicos en la escena nacional y mundial. En esta línea fue sin duda Gabriela Mistral la que refleja una preocupación sostenida por Chile, tanto en su poesía como en su prosa, a lo largo de toda su trayectoria; no así los otros poetas, quienes intercalan dicha preocupación con otras no menos importantes. Una reflexión permanente en esta revisión consistió en establecer cómo el Estado nacional se ha reapropiado de sus figuras,

convirtiéndolos en emblemas de la nacionalidad bajo concepciones a veces bastante contradictorias.

Esta tesis profundizó en las formas en que se lleva a cabo el proceso de identidad nacional en la obra de estos cuatro poetas. Lo que todos ellos tienen en común es una poética que integra lo identitario -- entendido como el vínculo territorial y la fundación de una cosmología estética -- como uno de sus ámbitos fundamentales de realización y que, según pudimos establecer caso a caso, ello se vincula armónicamente con sus respectivas poéticas, incluso en el caso específico de Huidobro, de quien se esperaría que su creacionismo-cubista excluyese cualquier preocupación referencial. El tema les demandó establecer una específica poética identitaria que integró en la concepción de cada una de sus obras dos modulaciones básicamente: configuración de un sujeto que se realiza en relación con “otros” y en determinados lugares del “habitar”; y diálogo con los ideogramas nacionalistas epocales. Cabe insistir en que cada una de estas modulaciones se realizó de manera bastante diversa en cada uno de los poetas.

En la primera modulación no siempre coincidió el sujeto poético con el público, ni el biográfico con el textual, pero en cualquiera de los casos se estableció como prioritaria la fundación de una estética cosmológica, un tiempo y un espacio del habitar, que a veces tenía referentes chilenos reales (naturaleza, accidentes geográficos, localidades de Chile) y que otras prescindía absolutamente de ellos. Importancia tuvo aquí el autobiografismo, muy ligado a los orígenes parentales, culturales, primigenios y locales de los poetas (Valle de Elqui, San Carlos, el “Sur”), a excepción de Huidobro, y que los hizo fundar una patria de la infancia de la que casi no “salieron”, por lo menos en sus obras poéticas. Entre estos lugares del habitar hubo sin duda una disputa entre el campo y la ciudad y como ya lo demostramos, fueron las poetas mujeres quienes rescataron el espacio rural, Violeta Parra en un sentido cultural, ritual, lúdico y antropológico y Mistral en un sentido localista, natural, agrarista y “popularista”. En cambio Neruda, privilegió el espacio natural y telúrico, incontaminado por la cultura y lo social, pero cuando esto le demandó su atención, el poeta prefirió la ciudad. En Huidobro estudiamos su prolongado tránsito de una poesía que recogió el mundo ahistórico de las aldeas y los arrabales urbanos, para pasar a territorios cósmicos (analógicos y líricos), sólo interrumpidos por la textualización de la urbe en guerra e intersectada por los nuevos medios de comunicación. De todas maneras, frente a la misma realidad material del territorio nacional,

cada poeta configuró un espacio propio, así, mientras *Poema de Chile* mezcló fantasmagoría y realidad geográfica chilena, *Canto General* hizo surgir de la naturaleza chilena una patria terrenalista, genésica, sanguínea e ígnea, lluviosa y oceánica de alcances universales. La configuración de estas “patrias” demandó también diversas formas de textualización en poesía y el echar mano a recursos estéticos de la más variada naturaleza, provenientes de la tradición oral o escrita, nacional o mundial, poética o discursiva. De la rica variedad de estos elementos se hizo cargo buena parte de este estudio.

La segunda modulación fundamental fue aquella relativa a sus relaciones con los nacionalismos epocales, muy vinculados al latinoamericanismo y al internacionalismo epocal. Vimos detalladamente cómo cada uno de ellos vivenció la Guerra Civil Española y el espíritu nacionalista que ella despertó en todos, a excepción de Violeta Parra, quien ocupa claramente un momento histórico algo posterior. Estas posturas, que en todos los casos sin excepción podemos filiar con una conciencia social y cívica, desde postulados de izquierda (Hosbawn), los llevó en algunas ocasiones a separar absolutamente sus quehaceres en poesía de su quehacer prosístico de interés nacional. En esta línea casi todos criticaron el carácter nacional en uno u otro sentido, pero lo fundamental es que se posicionaron frontalmente, en su poesía y en su prosa -- Huidobro sólo en su prosa -- respecto de los nacionalismos de derecha que permitieron en Europa la irrupción del nazismo y del fascismo y acá en Chile la instauración de un orden social injusto, carcomido por sus plutocracias, con enajenación de las riquezas nacionales y con corrupción institucional permanentes. Frente a este panorama todos esgrimieron alternativas bajo diversas formas de intervención en el espacio público: a Mistral entonces se la puede pensar como en una permanente “cruzada” por la Reforma Agraria; a Huidobro en lucha constante por la purificación moral de Chile y la denuncia de hechos concretos de corrupción; a Neruda como aquel Senador de la república que luego del “desafuero” esgrimió su *Canto General* como la mejor arma en contra de González Videla y a Violeta Parra como la incansable recopiladora de la tradición y en constante conflicto con los gestores culturales del Estado.

En esta lógica nacionalista fueron tematizados dos sectores fundamentales de la nación: el pueblo y los indígenas, aunque sus configuraciones al interior de los poemas y de las obras en prosa, difieren sustancialmente entre poeta y poeta. En términos muy generales se puede decir que Neruda entendió a estos sectores en función de su pertenencia a una clase social subalterna

y en algunos casos contrahegemónica. Dijimos también que el tema no se realizó de la mejor manera en su poesía. Tal vez sea Violeta Parra la que poetizó un pueblo en términos más culturales, antropológicos y profundos que cualquiera de los otros, sobre todo cuando se refiere a la pobreza y a los lugares del “espacio feliz” de estos sectores. Muy cerca de esta sensibilidad estuvo también la poesía de Mistral, sobre todo en la figura de los “sin tierra”, pero una formación menos cosmológica y bíblica que la que porta Mistral, y en cambio más vivencial, folklórica y familiar, le permitió a Violeta Parra entender de mejor manera de qué se hablaba cuando se hablaba de “cultura popular chilena”. Diferencias fundamentales hubo también en su concepción de lo indígena, siendo las mujeres poetas claramente las más proclives al tema desde una dimensión cultural y afectiva, casi desde la lógica de las autonomías indígenas.

Otra articulación de esta relación con los nacionalismos la estudiamos latamente desde la dimensión temporal, por lo que varios de estos poetas se hicieron cargo de la historia y la memoria de la nación, a través de un intenso diálogo con los ideogramas históricos de hechos, figuras arquetípicas de héroes nacionales y uso de los símbolos patrios.

Si pudiera no tanto establecer las diferencias que mantienen estos poetas con el tema, sino destacar sólo un aspecto, de los muchos aquí estudiados, acerca de lo más relevante de cada una de estas preocupaciones identitarias, tendría que señalar las siguientes: en el caso de Mistral, sus reflexiones fundamentales y únicas en torno a la necesidad de que los poetas chilenos no sólo se hiciesen cargo de la patria, sino que asumiesen el particular tono que les otorgaba su medio geográfico, su específica modernidad y mestizaje chilenos y que los dotaría de una específica manera de poetizar. Las realizaciones de todas ellas, Mistral las vio encarnadas en el entonces vanguardista y “residenciario” Neruda de 1935. Por su parte, Vicente Huidobro aporta a esta suerte de mapa identitario, con su resuelta postura nacionalista en contra de las plutocracias epocales, con un espíritu joven y cosmopolita, ético y cubista, que lo llevaron a fundar el periódico *Acción* y su candidatura parlamentaria bajo el lema de “purificación de la patria”, guerra en contra de la corrupción y la utopía en un Chile fuerte, sano y joven. De Neruda distingo su permanente convicción acerca de la necesidad de “representar” a otros que no tienen voz propia en medio de la construcción de la nación, pero también su interés, en diferentes momentos de su obra, por provocar en el lector altos grados de identificación y catarsis, elementos que aquí vinculamos a una particular estructura

melodramática, pero que también pueden relacionarse con ciertas particularidades de los populismos de izquierda. De Violeta Parra destaco la realización de esta identidad nacional bajo otro sentido en su última obra (1964-1966), pero sobre todo su intensa labor de recopilación, reelaboración y difusión de la poesía popular chilena, gesto que tiene un impacto fundamental en lo que hoy entendemos por folklore nacional.

Las diversas modulaciones o énfasis estudiados en esta tesis no hacen más que demostrar la tremenda heterogeneidad y multiplicidad de los enfoques y logros poéticos y vitales que cada uno de estos poetas e intelectuales legó al país.

BIBLIOGRAFIA

HISTORIA LITERARIA

Bianchi, Soledad. *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, 1987.

Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

Godoy Gallardo, Eduardo. *La generación del 50 en Chile. Historia del movimiento literario (Narrativa)*. Chile: Editorial La Noria, 1991.

Godoy, Hernán. *El oficio de las letras. Estudio sociológico de la vida literaria*. Chile: Editorial Universitaria, 1970.

Guzmán, Nicomedes. *Autorretrato de Chile*. Santiago de Chile: Empresa Editora Zigzag, 1974. (1ª edición de 1957).

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Tercera reimpresión de la primera edición en español (1949). México: Fondo de Cultura Económica, 1969. (1ª edición en inglés 1945).

Kupareo, Raimundo: "La poesía desde su esencia". En: *Aisthesis*. "La poesía y sus problemas en Chile". Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 11-37.

Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo I. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.

----- . *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo II. Poesía de las vanguardias (1), Las transformaciones de la modernidad (1916-1932)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.

Pizarro, Ana: "La emancipación del discurso". En: *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. II. Brasil: Unicamp, 1994. "Emancipacao do Discurso", pp. 23-32.

-----, comp. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Chile: Editorial La Noria, 1993.

-----, *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977.

Rojas, Manuel. *Breve historia de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1964.

-----, *Panorama de la Literatura Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1965.

Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, s/año.

TEORÍA CRÍTICA LITERARIA

Auerbach, Eric. *Mimesis: la representación de lo real en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. (1ª edición en alemán).

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

-----, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958. (1943).

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Versión española de Soledad García Mounon. Madrid: Editorial Gredos, 1982. (1ª edición de 1979).

-----, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1982.

De Man, Paul. "Autobiography as De- Facement". *Modern Language Notes*, 94, 1979, pp. 919-930.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

- Genette, Gérard. "La literatura a la segunda potencia". En: Navarro, Desiderio, comp. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), serie Monografías Temáticas, 29, diciembre de 1991, pp. 10-17.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitard, 1990.
- . *Arte y poesía*. Traducción de Samuel Ramos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica., 1992. (1ª edición 1958).
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- . "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En: Navarro, Desiderio, comp. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997.
- Kupareo, Raimundo. "La poesía desde su esencia", En: *Aisthesis. "La poesía y sus problemas en Chile"*. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 11-37.
- Lejeune, Philippe. En: "El pacto autobiográfico", *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), serie Monografías Temáticas, 29, diciembre de 1991, pp. 47-61.
- Livacic, Ernesto y otros. *La inquietud religiosa en la obra de cuatro poetas chilenos contemporáneos*. Santiago de Chile: Instituto de Letras, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993.
- Molloy, Silvia. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Silvia Molloy. México: Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1996.
- Navarro, Desiderio, comp. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica:1967, p. 39. (1ª edición: México, 1956).
- Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951. (1ª Edición en alemán de 1936).
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1987 (1ª edición de 1982).
- . *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

----- . “Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de José Martí)”. En: Apéndice III de *Literatura/Sociedad*. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Riffaterre, Michael. “Semántica del poema”. En: *La production du texte*. París: Seuil, 1979.

----- . *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

----- . “Semiótica intertextual: el interpretante”. En: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro, comp. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, CRITERIOS, 1997, pp. 146-162.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Editorial Megápolis, 1977.

V.V.A.A. *Aisthesis*. “*La poesía y sus problemas en Chile*”. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970. Destacan: “José Domingo Gómez Rojas, poeta crepuscular”, Iván Droguett pp. 135-146; “Pablo de Rokha, una forma poética”, Fidel Sepúlveda, pp. 147-171; “Problemática de la joven poesía chilena”, Mario Ferrero, 175-182; “Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio”, Alfonso Calderón, pp.255-260; “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”, Jorge Teillier pp. 279-284.

V.V.A.A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Navarro, Desiderio, comp. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, 1997.

V.V.A.A. *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), serie Monografías Temáticas, 29, diciembre de 1991.

LITERATURA, CULTURA E IDENTIDAD

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1983.

Campra, Rosalía. *América Latina: La identidad y la máscara. (Con entrevista a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh)*. México: Siglo XXI Editores. (1ª edición en italiano en 1982).

Gramsci, Antonio. *Cultura y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1967.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Guzmán, Jorge. *Diferencias Latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago de Chile: Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1985. Importante aquí el capítulo dedicado a G.Mistral: “Por hambre de su carne”.

- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, 3 vols.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1991. (1ª edición en francés, 1988).
- Rojo, Grínor. "La identidad y la literatura". En: *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002, pp. 51-70.
- Sunkel, Guillermo. *Representations of The People in The Chilean Popular Press*. Tesis Doctoral, University of Birmingham, 1988.
- Vico, Giambattista. *Scienza Nuova*. Trad. J. Carner. México: El Colegio de Mexico: 1941.

IDENTIDAD NACIONAL (TEORÍA)

- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (1ª edición de 1983).
- Bengoa, José. "Modernización e identidad o cómo vivir bajo el signo de la libertad". En: *Persona y Sociedad. Identidad, Modernidad y Postmodernidad en América Latina*. Jorge Larraín, comp. Santiago de Chile: ILADES, vol. X, Nº 1, abril de 1996, pp. 43-54.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Brunner, José Joaquín. *Cartografías de la modernidad*. Santiago de Chile: Ediciones Pedagógicas Chilenas, s/ año.
- Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*. Japan and London: Zed Books for United Nations University, 1986.
- Erikson, Eric. "Identidad psicosocial". *Diccionario internacional de las ciencias sociales*, vol. V, d. Sills, ed., 1976.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.
- Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Editorial Tecnos, 1989. (1ª edición de 1987).
- Hall, Stuart: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Río de Janeiro, DP&A Editora, 1997.

- . “The question of cultural identity”. En: S. Hall, D. Held y T. McGrew. *Modernity and its failures*. Cambridge: Polity Press and Open University, 1992.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Traducción de Jordi Beltran. Barcelona: Crítica Grijalbo / Mondadori, 1991. (1ª edición de 1990).
- Johnson, R. “Towards a cultural theory of the nation. A British-Dutch dialogue”. En: Galema, A. et al. *Images of the nation*. Ámsterdam: Rodopi, 1993.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Mattelart, Armand y Manuel Antonio Carretón. *Integración nacional y marginalidad*. Santiago: 1965.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- Nussbaum, Martha. *Los límites del patriotismo: Identidad, pertenencia y ciudadanía mundial*. Joshua Cohen, comp. Barcelona: Paidós, 1999.
- Rojo, Grínor, Alicia Salomone y Claudia Zapata. *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, colección Escafandra, 2003.
- Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales...¿De qué estamos hablando?*. Santiago de Chile: 2004. Inédito.
- Romero, José Luis. *Sobre la biografía y la historia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1945.
- Tugendhat, Ernesto. “Identidad personal, nacional y universal”. En: *Persona y Sociedad. Identidad, Modernidad y Postmodernidad en América Latina*. Jorge Larraín, comp. Santiago de Chile: ILADES, vol. X, N° 1, abril de 1996, pp. 29-40.

IDENTIDAD NACIONAL (ESTUDIOS SOBRE CHILE Y LATINOAMÉRICA)

- Bengoa, José. *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Brunner, José Joaquín. *Un Espejo Trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: Flacso, junio de 1988.

- Devés, Eduardo: “El pensamiento latinoamericano entre los años 1915 y 1930 (lo social como reivindicación de la identidad)”. En: Cuadernos Americanos. Nueva Época. N° 55, vol.1. México: UNAM, Enero-Febrero, s/año.
- Cousiño, C. “Reflexiones en torno a los fundamentos simbólicos de la nación chilena”. En: Latinoamérica Studien, N° 19, 1985.
- Gallardo, Helio. Fenomenología del mestizo, violencia y resistencia. Santiago: Producciones Gráficas Eduardo Hinostroza, 1994.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.
- . Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Editorial Grijalbo, 1995.
- García de la Huerta, Marcos. Reflexiones Americanas. Ensayos de Intra-Historia. Santiago: LOM Ediciones, 1999.
- . “En torno al problema de la identidad latinoamericana”. En: Revista Universum, N° 15. Chile: Universidad de Talca, 2000, pp. 113-124.
- Gissi, Jorge. “Identidad, subjetividad y conflicto en América Latina”. Borrador de ponencia para el VII Coloquio Internacional “Individuo y Sociedad en los Andes”. Santiago de Chile: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas y CLACSO, 21 al 23 de Noviembre de 1996.
- Godoy, Hernán. El carácter chileno. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977.
- . Estructura social de Chile. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Góngora, Mario. Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX. Santiago de Chile: Ediciones La Ciudad, 1981.
- Grez, Sergio. Chile, ideas y debates precursores, 1804-1902. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Imaz, J. de. Sobre la identidad latinoamericana. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. Historia General de Chile. El retorno de los dioses. Madrid: Editorial Planeta, 2000.
- . El peso de la noche, nuestra frágil fortaleza histórica. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Krebs, Ricardo. “Identidad histórica chilena”. En: Latinoamérica Studien, N° 19. Manchen: Wilhem Fink Verlag, 1985.
- Larraín, Jorge. Modernidad, razón e identidad en América Latina. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- . Identidad chilena. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.

- . comp. Persona y Sociedad. Identidad, Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Santiago de Chile: ILADES, vol. X, N° 1, abril de 1996.
- Montecino, Sonia. Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1991.
- . “Presencia y ausencia. Género y mestizaje en Chile”. En: rev. Propositiones. Santiago de Chile, N° 21, 1992, pp. 30-35.
- Montt, María Elena y Cristian Toloza. Análisis e interpretación psicosocial de los ensayos sobre el carácter chileno (1950-1983). Tesis para optar al grado de Psicólogo. Santiago de Chile: Universidad Católica, 1984.
- Morandé, Pedro. Cultura y modernización en América Latina. Santiago de Chile: Cuadernos del Instituto de Sociología, Universidad Católica de Chile, 1984.
- Montero, Maritza. Ideología, Alienación e Identidad Nacional. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1987.
- Moraña, Mabel. Literatura y Cultura Nacional en Hispanoamérica. Minneapolis, Minnesota: Institute for The Study of Ideologies and Literatures, 1984.
- Moulian, Tomás. Chile Actual. Anatomía de un mito. Santiago de Chile: LOM – ARCIS, 1997.
- Narváez, Jorge, ed. La invención de la memoria. Crítica del discurso documental, Santiago de Chile: Pehuén, 1988.
- Ovalle, Alonso de. Histórica relación del reyno de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús (1646). Colección José Toribio Medina.
- Peralta, Ariel. El mito de Chile. Santiago de Chile: Editorial Bogavante, 1999. (1ª edición 1969).
- Pinedo, Javier: “Ni identidad, ni modernidad. Novela chilena y contingencia histórica en los últimos veinte años”. En: Revista Mapocho, N° 41, Santiago de Chile, 1er semestre de 1997, pp. 55-93.
- Quijano, Aníbal. Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina. Lima: Ediciones Sociedad Política, 1988.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Romero, José Luis. Latinoamérica: Las ciudades y las ideas. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2004. (1ª edición de 2001).

----- . Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1982. Reúne textos que ya habían sido reunidos en La experiencia argentina, con excepción de “Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías”, que fue publicado en Situaciones e ideologías en Latinoamérica. México:UNAM, 1981.

Ruiz, Carlos y Renato Cristo, comp. El pensamiento conservador en Chile. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992.

Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

Subercaseaux, Bernardo. “Chile: espesor cultural, identidad y globalización□.”
www.segegob.cl/secc/cultura/Rev25/indice.html

----- . Chile o una loca historia. Santiago de Chile: LOM Ediciones, colección Libros del Ciudadano, 1999.

----- . “Caminos interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad cultural”. En: Estudios Públicos, N° 73, verano 1999, pp. 149-164.

----- . “La constitución de sujeto: de lo singular a lo colectivo”. En Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana... Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002, pp. 129-145.

----- . Genealogía de la vanguardia en Chile (la década del centenario). Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, s/ año.

----- . Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural. Santiago de Chile: Documentas/Cesoc, 1991.

Tugendhat, Ernesto. “El posmodernismo y el problema de la identidad”. En: Larraín, Jorge, comp. Persona y Sociedad. Identidad, Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Santiago de Chile: ILADES, Vol. X, N° 1, abril de 1996, pp. 57-74.

Véliz, Claudio. "Nacionalismos, globalizaciones y la sociedad chilena". En: Revista Chilena de Humanidades, N° 20. Santiago de Chile.

VV.AA. Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana. Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002.

VV.AA. VII Jornadas nacionales de cultura. Identidad nacional. Ponencias, actividades, conclusiones. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Universitaria, 1982.

Zea, Leopoldo. Fuentes de la cultura latinoamericana. Tomo I y III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

IDENTIDAD Y LITERATURA CHILENA

Alegría, Fernando. Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1962.

----- . Literatura y revolución. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Blume, Jaime. Investigador responsable de Proyecto Fondecyt N° 1971049, Año 1997, “Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas en el Primer Tercio del s.XX”.

Carrasco, Iván. Para leer a Nicanor Parra. Santiago de Chile: Editorial Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

Gissi, Jorge. Psicología e identidad latinoamericana. Sociopsicoanálisis de cinco premios Nobel de Literatura. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2002.

Montes, Hugo. “La poesía y el ser de los chilenos”. En: VII Jornadas nacionales de cultura. Identidad nacional. Ponencias, actividades, conclusiones. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Universitaria, 1982, pp. 119-126.

Morand, Carlos. “Vision del chileno en la narrativa nacional”. En: VII Jornadas nacionales de cultura. Identidad nacional. Ponencias, actividades, conclusiones. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Universitaria, 1982, pp. 127-131.

Rojo, Grínor. Poesía chilena del fin de la modernidad. Omar Lara y Manuel Silva Acevedo (más un anejo sobre los fueros del bolero). Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

Sepúlveda, Fidel. Investigador responsable de Proyecto Fondecyt N° 1000589, Año 2000, “Perfil identitario del ser chileno a través de las artes en el periodo 1933-1970”

----- y Jaime Blume. Literatura Chilena: Fuentes de la identidad. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1994.

Vitale, Luis. Sociología de la novela y vida cotidiana en el Chile de 1900 a 1950. Santiago de Chile: Editorial Puerto de Palabras, 2001.

Valdivieso, Jaime. “Gabriela Mistral y Pablo Neruda: dos formas de desmistificación del europeísmo, y fundamentos de una ‘auténtica identidad nacional’”. En: Chile: un mito y su ruptura. Santiago de Chile: Ediciones LAR, Colección Teoría y Sociedad, 1987.

ENSAYOS O ESTUDIOS EPOCALES (DOCUMENTOS)

Bello, Andrés. Discurso de 17 de Septiembre de 1842 en el Teatro Municipal. En: *Discursos con historia*. Irrarázaval, G. y M. Piñera, comp. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1996.

- Cabero, Alberto. *Chile y los chilenos*. Santiago de Chile: s/editorial, 1940.
- Encina, Francisco Antonio: “Nuestra inferioridad económica. Santiago: 1910”. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1986.
- Eyzaguirre, Jaime. *Hispanomérica del dolor*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1947.
- Hernández, Roberto. *El roto chileno*. Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1929.
- . “Prolegómenos a una cultura hispanoamericana”. En: *Estudios*, N° 78, 1939.
- Latorre, Mariano. “Prólogo” a *Chile, país de rincones*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1947.
- Lira, Osvaldo. *Hispanidad y Mestizaje*. Santiago de Chile: Editorial Covadonga, 1985.
- Palacios, Nicolás. *La raza chilena. Su nacimiento. Nobleza de sus orígenes*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Alemana, 1904.
- Pinochet, Tancredo. *La conquista de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile: Litografía y Encuadernación La Ilustración, 1909.
- Subercaseaux, Benjamín. *Chile, o una loca geografía*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1940.
- . *Chile o un aporte a la realidad*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1939.
- Subercaseaux, Guillermo. *Estudios políticos de actualidad*. Santiago de Chile, 1915.
- . *Los ideales nacionalistas ante el doctrinarismo de nuestros partidos políticos históricos*. Santiago de Chile, 1918.
- Venegas, Alejandro. *Sinceridad, Chile íntimo*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1910.

DE GABRIELA MISTRAL

- Antología Mayor de Gabriela Mistral*. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1992.
- Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Jaime Quezada, sel. y prólogo. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Antología poética de Gabriela Mistral*. Alfonso Calderón, sel. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. (1ª edición De 1974).
- Croquis Mexicanos*. Alfonso Calderón, comp. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.
- El otro suicida de Gabriela Mistral*. Luis Vargas Saavedra, comp. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica, 1985. Contiene un extenso, documentado y profundo estudio de Vargas Saavedra sobre el tema.

Elogio de las cosas de la tierra. Roque Esteban Scarpa, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1979.

Gabriela anda por el mundo. Roque Esteban Scarpa, comp. Santiago: Editorial Andrés bello, 1978.

Gabriela Mistral en La voz de Elqui. Pedro Pablo Zegers, comp. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

Gabriela piensa en... Roque Esteban Scarpa, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978.

Lagar. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1989. (1ª edición 1954).

Lagar II. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1991.

Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924). México: Secretaría de Educación de México, Departamento Editorial, 1923. (1ª edición). Prólogo de Palma Guillén de Nicolau. (7ª edición, México: Editorial Porrúa, 1988).

Magisterio y niño. Roque Esteban Scarpa, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés bello, 1979.

Materias. Prosa inédita de Gabriela Mistral. Alfonso Calderón, sel. y prólogo. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.

Motivos de San Francisco. César Díaz-Muñoz, sel. y prólogo. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1965.

Palabras para la Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1948.

Poema de Chile. Santiago de Chile: Editorial Seix-Barral, 1985.

Poemas de Chile. Barcelona: Editorial Pomaire, 1967.

Prosa de Gabriela Mistral. Alfonso Calderón, comp. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

Prosa Religiosa de Gabriela Mistral. Luis Vargas Saavedra, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978.

Recados contando a Chile. Alfonso Escudero, comp. Santiago de Chile: Editorial Pacífico, 1957.

Recados para América. Textos de Gabriela Mistral. Mario Céspedes, comp. Santiago de Chile: Revista Pluma y Pincel / Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz., 1978.

Revista Repertorio Americano. Costa Rica (Joaquín García Monge, dir). Mario Céspedes en *Recados para América* registra, en un exhaustivo listado final, 152 artículos que abarcan

temporalmente desde el Sábado 20 de Septiembre de 1919 (Nº 3, Tomo I) hasta el 15 de Enero de 1951 (Nº 2, Tomo XLVII).

Tala. Buenos Aires: Sur, 1938.

SOBRE GABRIELA MISTRAL

Alegría, Fernando. *Genio y figura de Gabriela Mistral*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966.

Alegría, Ciro. *Gabriela Mistral íntima*. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1989.

Alba, Pedro de. "Hispanismo e indigenismo de Gabriela Mistral". En: *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, segundo trimestre, año CXV, Nº 106, 1957, pp. 79-80.

Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Madrid: Ediciones Júcar, 1987.

Cuneo, Ana María. *Poesía y poética de Gabriela Mistral*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, mención en Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1996.

------. *Para leer a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

------. "La oralidad como elemento de formación de la Poética Mistraliana". En: *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile: Nº 41, 1993, pp. 5-13.

Daydí-Tolson, Santiago. *El último viaje de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua Ltda., 1989.

Espinoza, Enrique. "Gabriela Mistral y el espíritu de la Biblia". En: *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, segundo trimestre, año CXV, Nº 106, 1957, pp. 99-101.

Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / Universidad Alberto Hurtado, 2003.

------. "Pérdida y desplazamiento de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral" (Manuscritos, pp. 81-82). Internet.

------. "Mujeres, ciudadanía e historia: la (no)memoria de un espacio anterior; o como (no) recordamos a Gabriela Mistral". En: *Persona y Sociedad*, XV. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2002.

------. "Infancia y Autobiografía en Gabriela Mistral: problematización de clase, género y etnia en el *Poema de Chile*. University of California, Berkeley, 1999.

Fariña, Soledad y Raquel Olea, eds. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Isis Internacional / Casa de la Mujer La Morada, 1997. (1ª edición de 1990).

Guzmán, Jorge. “Gabriela Mistral: por hambre de su carne”. En: *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1985.

Horan, Elizabeth Rosa. “Santa maestra muerta: body & nation en portraits of Gabriela Mistral”. En: *Taller de Letras*. Noviembre de 1997, N° 55. pp. 21-42.

Index to Gabriela Mistral Papers on Microfilm (1912-1957). Washington, D.C.: Organization of American States General Secretariat, Department of Cultural Affairs, 1982. Catálogo a cargo de Doris Dana y Gastón Von dem Bussche.

Ladrón de Guevara, Matilde. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Santiago de Chile: Imprenta “Central de Talleres”, 1957.

Lillo, Gastón y Guillermo Renart, eds. *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y América Latina (Simposio de Ottawa)*. Canadá: University of Ottawa, 1997. Artículos de Grínor Rojo, Jean Franco, Ana Pizarro, Naín Nómez, Jaime Concha, Pedro Pablo Zegers y Marcela Prado.

Molina, Muller. “Naturaleza americana y estilo en Gabriela Mistral”. En: *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, segundo trimestre, año CXV, N° 106, 1957, pp. 109-124.

Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile: Sociedad Editora Lead Ltda., 1984.

------. “Desolación, Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral”. Fariña, Soledad y Raquel Olea, eds. Santiago de Chile: Isis Internacional / Casa de la Mujer La Morada, 1997 (1ª edición de 1990), pp. 55-73.

Rodríguez Valdés, Gladis, comp. *Invitación a Gabriela Mistral (1889-1989)*. México: Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1990.

Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sepúlveda, Fidel. “Gabriela Mistral. Aportes del folklore”. En: *Taller de Letras*. N° Especial, 1996

Spínola, Magdalena. *Gabriela Mistral. Huésped (sic) de honor de su patria*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1968.

Scarpa, Roque Esteban. *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1977.

Taylor, Martin. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Versión española de Pilar García Noreña. Madrid: Editorial Gredos, 1975. (1ª edición 1968, en inglés).

Teitelboim, Volodia. *Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer nobel latinoamericano*. Santiago de Chile: BAT, 1991.

Vaisse, Emilio. *Estudios Críticos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1940.

Vargas Saavedra, Luis. "Ercilla...". En: *Taller de Letras*, N° 20, 1992. pp. 25-41.

Von Dem Busshe, Gastón. "Visión de una poesía". En: *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, segundo trimestre, año CXV, N° 106, 1957, pp. 176-194.

Vitale, Luis. *Gabriela Mistral y la identidad Latinoamericana*. Santiago de Chile: Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2004.

VV.AA. *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Gabriela Mistral*. Año CXV, segundo trimestre de 1957, N° 106.

Zegers, Pedro Pablo. *Gabriela Mistral en "La voz del Elqui"*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

DE VICENTE HUIDOBRO

Acción (revista, 14 números en 1925, Santiago). En Fundación Vicente Huidobro.

"Balance patriótico". En: *Acción*, N° 4, 8 de Agosto de 1925. También en Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones La Ciudad, 1981, pp. 275-285.

Carpeta RO 16 "Escritos Políticos", Fundación Vicente Huidobro.

El ciudadano del olvido. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001. (1º edición de 1941)

Huidobro, Vicente, Obra poética. Edición crítica de Cedomil Goic. Madrid: Colección Archivos, 2003.

Obras completas de Vicente Huidobro. Dos tomos. Prólogo de Braulio Arenas. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1964.

Obras Completas de Vicente Huidobro. Dos tomos. Hugo Montes, ed. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.

Pasando y pasando (crónicas y comentarios). Santiago de Chile: Imprenta y encuadernación Chile, 1914.

Poemas Árticos. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1972.

Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética. Número especial dedicado a Vicente Huidobro. Madrid: Ministerio de Cultura. N°s 30, 31 y 32, invierno de 1989.

Vicente Huidobro. Obra poética. Edición crítica de Cedomil Goic. Madrid: Colección Archivos, 2003.

Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos. Recopilación, selección e introducción de José de la Fuente. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004. (1ª edición de 1994).

Vientos Contrarios. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1926

SOBRE VICENTE HUIDOBRO

Bary, David. “Vicente Huidobro y la literatura social”. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. René de Costa, comp. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1980.

De Costa, René. *Huidobro. Los oficios de un poeta*. Traducción de Guillermo Sheridan, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

----- *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

García-Huidobro, Cecilia. *Vicente Huidobro a la intemperie*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

García-Huidobro Amunátegui, Vladimir. “Huidobro y el PC”. En: *El Mercurio*, 17 de agosto de 1986, p. A2 y en: *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. José de la Fuente, ed. Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004. (1ª edición de 1994).

Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1974.

Nordenflycht, Adolfo. “El ciudadano del olvido: en los límites del imaginario”. *Obra poética*. Op. cit. pp. 1526-1546.

Pizarro, Ana: *Sobre Huidobro y las Vanguardias*. Santiago, Universidad de Santiago, 1994.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

------. *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

Yurkievich, Saúl. "La imaginación mitológica de Pablo Neruda". En: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*. Barcelona: Editorial Ariel, 1984, p. 209 (1ª edición de 1971).

DE PABLO NERUDA

Neruda, Pablo. Obras completas. Vol. I: "De Crepusculario a Las uvas y el viento 1923-1954". Loyola, Hernán, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, 1279 pp.

------. Obras completas. Vol. II: "De Odas elementales a Memorial de Isla Negra 1954-1964". Loyola, Hernán, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, 1453 pp.

------. Obras completas. Vol. III: "De Arte de pájaros a El mar y las campanas 1966-1973". Loyola, Hernán, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, 1067 pp.

------. Obras completas. Vol IV: "Nerudiana dispersa I 1915-1964". Loyola, Hernán ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001, 1343 pp.

------. Obras completas. Vol. V: "Nerudiana dispersa II 1922-1973". Loyola, Hernán, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002, 1498 pp.

SOBRE PABLO NERUDA

Alazraki, Jaime. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. Nueva Cork: Las Américas, ed., 1965.

Alegría, Fernando, "La evolución poética de Pablo Neruda". En: *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1962. pp. 177-190.

Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda. Santiago de Chile: año CXXIX, enero-diciembre de 1971., N° 157-160.

Ciordia, Javier. "Neruda: Teoría y praxis poética". *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. Ángel Flores, comp. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1987, pp. 13-25.

Concha, Jaime. "El descubrimiento del pueblo en la poesía de Neruda". En: *Aurora*. Santiago de Chile, N° 3-4, 1964, p. 132.

- . “Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda”. En: Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- . *Neruda, 1904-1936*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- . *Tres estudios sobre Pablo Neruda*. Palma de Mallorca: Mosén Alcover, 1974.
- Contreras, Marta. “El sujeto de la enunciación en *Alturas de Machu Picchu*”. *Acta Literaria* N° 2, 1977, pp. 77-84.
- De Costa, René. *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1993.
- Escudero, Alfonso. “Fuentes para el conocimiento de Pablo Neruda”. En: *Taller de Letras*, N° 30, mayo 2002, pp. 163-196.
- Fáuaz, Fernando. “Distintos usos adjetivos en el *Canto general*”. En: *Káñina* , vol. 14 (1-2), enero-diciembre, 1990, pp. 61-75.
- . “Elementos sensoriales en el *Canto general*”. En: *Káñina*, vol. 12 (2). Costa Rica: julio-diciembre 1988, pp. 61-91.
- Flores, Ángel, comp. *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme. 1987.
- Goic, Cedomil. "Alturas de Macchu Picchu: La torre y el abismo". En: *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda*. Enero-Diciembre de 1971. Santiago de Chile, Año CXXIX, N° 157-160, pp. 153-165.
- Jofré Berríos, Manuel. “El discurso mítico en la poesía de Pablo Neruda”. En: *Contextos: estudios de humanidades y ciencias sociales*, vol. 3 (4), diciembre de 1999, pp. 55-62.
- Loyola, Hernán. “Alturas de Macchu Picchu”. En: Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- . “*Canto General: Itinerario de una escritura*”. En: Schopf, Federico, comp. *Neruda comentado*. Argentina: Random House Mondadori, 2003, pp. 204-212.
- . “El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos”. *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda*. Santiago de Chile, año CXXIX, N° 157-160, enero-diciembre de 1971, pp. 236-254.
- . “Itinerario de Pablo Neruda”. *Estudios Públicos*. Santiago de Chile, N° 94, otoño 2004, pp. 9-23.
- . “Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda”. En: *Aurora* Santiago de Chile, N° 3-4, 1964.
- . *Ser y morir en Pablo Neruda, 1919-1945*. Santiago de Chile: Editora Santiago, 1967.

- Miranda, Paula. "Configuraciones de la identidad nacional en *Canto General* de Pablo Neruda". En: *Taller de letras*, N° 35, otoño 2004, pp. 165-184.
- Montes Brunet, Hugo. "Chile en la poesía de Pablo Neruda". En: *Taller de letras*, N° 30, mayo 2002, pp. 42-45.
- . *Para leer a Neruda*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1975.
- . *Machu Picchu en la poesía de Pablo Neruda*, Santiago, Zig-Zag, 1985.
- Nómez, Naín y Manuel Jofré. *Pablo de Rokha y Pablo Neruda. La escritura total*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas, 1992.
- Revista Taller de Letras*. Revista del Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile. N°2, 1972.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Neruda: el viajero inmóvil*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- Rojo, Grínor, "Neruda: De las *Residencias* a *Alturas de Macchu Picchu*". En: *Especial de Estudios Públicos*. Santiago de Chile, N° 94, toño del 2004. pp. 109-132.
- Salerno, Nicolás, "Alone y Neruda". En: *Estudios Públicos*. Santiago de Chile, N° 94, otoño 2004, pp. 297-390.
- Schopf, Federico, comp. *Neruda Comentado* Argentina: Random House Mondadori, 2003.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid Gredos, 1981.
- . "La objetivación del fenómeno temporal en la génesis de la noción de materia en *Residencia en la tierra*". *Revista Iberoamericana*, N° 82-83. USA: University of Pittsburg, Pennsylvania, 1973.
- Silva Castro, Raúl. *Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1964.
- VV.AA *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda*. Enero-Diciembre de 1971. Santiago de Chile, Año CXXIX, N° 157-160.
- VV.AA. *Estudios públicos*. Número Especial dedicado a Pablo Neruda. *Centro de Estudios Públicos*. Santiago de Chile: N° 94, Otoño de 2004.
- VV. AA. *Homenaje a Pablo Neruda: ensayos, testimonios, libros, fuentes de información*. Santiago de Chile: Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile, 1972.
- Yurkievich, Saúl. "Mito e historia: dos generadores del Canto General". En: Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- Rodríguez Monegal, Emir y Enrico Mario Santí, eds. *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1980.
- Solá, María Magdalena. *Poesía y política en Pablo Neruda (análisis del "Canto General")*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1980.

Soto Gómez, César. *El libro de los libros de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial América del Sur, 2004.

DE VIOLETA PARRA

Parra, Isabel, comp. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay, 1985.

Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

----- . *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

----- . *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1970.

----- . *Décimas. Autobiografía en versos*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.

----- . *Poesie populaire des Andes*. París: Maspero, 1965. (Edición bilingüe, traducida y presentada por Panchita González-Battle).

----- . *Toda Violeta Parra*. Alfonso Alcalde (comp.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 1974.

----- . *21 son los dolores*. Juan Andrés Piña (comp.). Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1978. (1ª y 2ª ed. de 1977).

----- . *Violeta del Pueblo*. Javier Martínez Reverte (comp.). Madrid: Editorial Visor, 1976.

DISCOGRAFÍA DE VIOLETA PARRA

Cantos de Chile. Santiago de Chile, Alerce, 1979.

Casamiento de Negros, Verso por padecimiento. Santiago de Chile, Odeón, 1955.

Décimas. Santiago de Chile, Alerce, 1976.

Décimas y Centésimas Violeta Parra. Santiago de Chile, Fundación Violeta Parra/ Alerce, 1993.

La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. III. Santiago de Chile, Odeón, 1958.

La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol IV. Santiago de Chile, Odeón, 1959.

Las últimas composiciones de Violeta Parra. Santiago de Chile, RCA, 1966.

Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra. Santiago de Chile, Odeón, 1965.

Toda Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. VIII, Santiago de Chile, Odeón, 1961.

Violeta Parra-Cantos de Chile. París, 1956.

Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. I, Odeón, 1956.

Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. II, Odeón, 1957.

Violeta Parra Cantos Campesinos. Santiago de Chile, Fundación Violeta Parra/ Alerce, 1992.

SOBRE VIOLETA PARRA

Agosín, Marjorie e Inés Dölz-Blackburn. *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago de Chile: Grupo Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, 1988.

Agosín, Marjorie: "Bibliografía de Violeta Parra". *Revista Interamericana de Bibliografía*. XXXII, 1982, pp. 179-190.

Alcalde, Alfonso. "Violeta Parra". *Gente de carne y hueso*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971. pp. 15-17.

Alegría, Fernando. "Violeta Parra". *Retratos Contemporáneos*. Nueva York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1979. pp. 165-168.

Arguedas, José María. "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores". *Revista de Educación*, 13, de diciembre de 1968, pp. 67-76.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares". *Revista Musical Chilena*, XII, 60, julio-agosto de 1958, pp. 71-77.

Campos, Javier. "Lecturas de las Décimas de Violeta Parra". *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, 5 de mayo de 1990, pp.44-55.

Cárdenas, María Teresa. "Violeta Parra: Pienso cantar día domingo en el cielo". *Revista de Libros, Diario el Mercurio*, 209, 2 de Mayo de 1993, número dedicado a V. Parra.

De Rokha, Pablo. "Violeta y su guitarra". *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988, pp. 19-20. (Escrito en 1964).

Dolz-Blackburn, Inés y Marjorie Agosín. *Violeta Parra o la expresión inefable*. Santiago de Chile: Planeta Biblioteca del Sur, 1992.

Epple, Juan Armando. "Violeta Parra y la cultura popular chilena". *Literatura Chilena en el exilio*, vol 1, 2 de abril de 1977, pp. 4-11.

-----". "Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra". *Cuadernos Americanos*, vol. CCXXIV, 3, mayo-junio de 1979, pp. 232-248.

Iñigo Madrigal, Luis: "Décimas de Violeta Parra". *Diario La Nación*, 18 de julio, 1971, p. 3.

Lafuente, Silvia. "Folclore y literatura en las Décimas de Violeta Parra". *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, 5 de mayo de 1990, pp. 56-74.

Manns, Patricio. *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida LAR, 1987.

Manns, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Júcar, 1978.

- Miranda, Paula. *Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile: 2000.
- . "Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo diferencias". *Actas VI seminario interdisciplinario de estudios de género en las universidades chilenas*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile / Surada, 2000. pp. 259-284.
- . "Pienso cantar día domingo en el cielo: A 32 años del suicidio de Violeta Parra". *Baquiana, Revista Cultural* (Revista Electrónica. Poemas.net). Miami, Año I, 1999.
- . "Décimas autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias". En: *Revista Mapocho*, 46, 2º semestre de 1999, pp. 49-64.
- Morales, Leonidas. "Violeta Parra. Génesis de su arte". *Revista Hispamérica*, año XVIII, 52, abril de 1989, pp.17-30.
- . "El retorno de las décimas de Violeta Parra". Suplemento Literatura y Libros, *Diario La Época*, año II, 59, domingo 28 de Mayo de 1989, pp.1 y 2.
- . "Violeta Parra". *Conversaciones con Nicanor Parra*. Chile: Editorial Universitaria, 1990. pp. 153-187.
- Neruda, Pablo. "Elegía para cantar". *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988, pp. 9-11. (Escrito en 1970).
- Neves, Eugenia. "La obra de Violeta Parra: una osadía personal y una odisea cultural". *Revista Electrónica Cyber Humanitatis*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 3, invierno de 1997.
- Parra, Eduardo. *Mi hermana Violeta Parra*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.
- Parra, Nicanor. "Defensa de Violeta Parra". *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988, pp. 13-18.
- Piña, Juan Andrés. "Violeta Parra: fundadora musical de Chile". *21 son los dolores*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1977, pp. 13-25.
- Sáez, Fernando. *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial* Santiago de Chile: Editorial Sudamericana: 1999.
- Subercaseaux, Bernardo, Jaime Londoño y Patricia Stambuck. *Gracias a la vida, Violeta Parra. Testimonio*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976.
- VV.AA. "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores: Violeta Parra". *Revista de Educación*, 13, diciembre de 1968.

POESÍA Y CANTO POPULAR

- Acevedo Hernández, Antonio. *Los cantores populares chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1933.
- . *Canciones populares chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.
- Alegría., Fernando. *La poesía chilena; orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Amunátegui, Raúl. *Colección de Lira Popular*. Santiago de Chile: Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. Tres tomos, 864 Hojas recopiladas.
- Colección de poesías populares, cancioneros*. Santiago de Chile: Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Libros de Bernardino Guajardo (1881). Tomo II.
- Dannemann, Manuel. “Variedades formales de la poesía popular chilena”. *Atenea*, 372, octubre de 1956, pp. 45-71.
- Dözl-Blackburn, Inés. *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la conquista hasta el presente*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1984.
- . *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1979.
- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés/BUAP, 1997.
- Frenk, Margit, *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984. (1° ed. de 1971).
- . *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: Colegio de México, 1985. (1° ed. de 1975).
- Góngora, María Eugenia. “La poesía popular chilena del siglo XIX”. *Revista Chilena de Literatura*, 51, noviembre de 1997, pp. 5-27.
- . *Poesías Populares*. Santiago de Chile: Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, 1880-1887. (Dieciséis tomos).
- Jordá, Miguel. *Versos a lo divino y a lo humano*. Santiago de Chile: Editorial Mundo, 1973.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile: Contribución al folclore de Chile*. Santiago de Chile: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1919.
- . “Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile”. *Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas y Literaria*, CXLIII, 1919, pp. 511-622.
- . *Colección Lenz*. Santiago de Chile: Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, 1918, nueve volúmenes, 450 Hojas.
- Lizana, Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1912.

- Muñoz, Diego. *Poesía Popular Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1972.
- . “La poesía popular chilena”. *Anales de la Universidad de Chile*. Tomo 13 (1954).
- Navarrete, Micaela, comp. *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, 1998.
- Oviedo, Carmen. *Mentira todo lo cierto*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- Pereira Salas, Eugenio. “Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile”. *Revista Musical Chilena*, 79, marzo de 1962).
- Pizarro, Gabriela. *El Romance*. Santiago de Chile: Centro Experimental de Estudios Folklóricos, 1991.
- Salinas, Maximiliano. *Versos por fusilamiento. El descontento popular ante la pena de muerte en Chile en el Siglo XIX*. Santiago de Chile: Fondec y Fundación Neruda, 1993.
- . *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago de Chile: Ediciones Rehue, 1991.
- Tala, Pamela. “La tensión modernidad - tradición en el discurso de la Poesía Popular de fines del siglo XIX. Los versos de Rosa Araneda”, Tesis de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2000.
- Uribe Echevarría, Juan. *Canto a lo divino y a lo humano en la provincia de Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962.
- . *Poesía Popular Participación de las Provincias 1879*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- . “La poesía popular y las diferencias limítrofes entre Chile y Argentina”, *Anales de la Universidad de Chile*, Quinta Serie, 5 (Agosto de 1984).
- . *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Edit. Nac. Gabriela Mistral, 1974.
- Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, Mayo de 1912.
- Yáñez, Pedro. “Presencia invisible de la tradición oral”, (manuscrito s/fecha).