

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

ASÍ SE DICE EN EL ELQUI, ME EXCUSO

Releyendo *Lagar I y II* y leyendo por vez primera *Almácigo*, texto que recoge poemas inéditos de Mistral, vislumbro que la lengua en que están escritos estos libros *suenan* de un modo diferente a la lengua empleada por los poetas vanguardistas de la época. Al escribir *suenan* me refiero rectamente a la importancia del sonido en la poesía mistraliana. *Lagar* está lleno de «vagidos», «gritos», «voceos», «voces de trueno», «mugidos», «soplos», «llamadas», «cuchicheos», «chasquidos», «murmullos», «jadeos», «clamores», etc.

Algunos ejemplos paradigmáticos:

Ya me canso, ya me hastío
de oírmela en las tonadas,
leérmela en los romances
y oírmela declamada
vendedoras, vendedoras
voy a ir por los mercados
y voy a entrarme por las granjas
y a gritar con voz de trueno:
«compro palomas azules».
(«La paloma blanca»)

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

(«La contadora»)

Chis, chas, ¡ay caña dulce
¡ay! Machete de hiel.

(«Ronda de azúcar»)

Las cascadas me ensordecen
como unos pueblos que claman
y de dormida o despierta
voy andando entre sus hablas.

(«Montaña y mar»)

Pasan silbidos de señales
para cita que no conozco.

(«Nocturno VII»)

A su vez, *Almácigo* añade «mugidos», «risas», «cánticos».

«Coros», «balbuceos», vagidos:

Desde el fondo de las quebradas
Aprenderme los mugidos.

(«Brasil»)

Cualquiera canta
Oyendo tales risas.

(«Criollas»)

Un cántico en mí se canta
que vele, que duerma.

(«Regreso III»)

Y cada uno sin saberlo
Balbuceaba: Pachacámac
[...]
todo se ponía todo
a corear la palabra
[...]
y las piedras se volvían
atentas y escuchadoras.
(«Había un mocetón blanco»)

Hace cuarenta y cuatro años,
yo era un vagido que tenía
cabello de aire, mirada de agua
y voz que voz no parecía.
(«Historia loca»)

La percepción auditiva está ligada a la comprensión cabal de estos textos. Tanto es así, que podría decirse que a Mistral hay que oírla antes que leerla. El universo plasmado en los poemas de *Lagar I y II* y *Almácigo* es fundamentalmente sonoro y en este sentido se sitúa en «la comarca» de la oralidad con todas las implicaciones que ello significa. Una de ellas, es que los soplos y las voces crean esa resonancia casi mágica del habla oral capaz de transformar la realidad con el solo acto de pronunciar una palabra. Otra implicación que proviene de la primera, es la estrecha relación entre sonido y sentido que ofrecen estos textos. Tal vez en ello estriba la dificultad de traducir la poesía de Mistral a una lengua extranjera, donde los vínculos entre sonido y sentido son distintos o simplemente han desaparecido.

La concentración de *Lagar* y *Almácigo* en la esfera auditiva está ligada a las reiterativas menciones a la función de hablar y escuchar. El yo lírico de estos textos habla mucho, pero también escucha muchísimo. Ella va andando entre «las hablas» del agua, la tierra y los silbidos del viento. La

voz humana y la voz de la naturaleza juegan un papel activo en la poesía mistraliana.

Para escuchar esa voz es fundamental hacer silencio: «como cantan tan bajito / callemos para escuchar» («Ronda de la hierba»). La ausencia del ruido permite, en este caso, hacer audible un susurro. En otros casos, «escuchar» al propio silencio: «y este silencio es más fuerte que el grito» («La ansiosa»).

La presencia del sonido y sus cualidades —junto a su contraparte, el silencio— impelen a Mistral a utilizar en su escritura un procedimiento fundamental de la oralidad: la reiteración. Todo en estos poemas es *repetir* y *recordar*. Y podría afirmar que no solo en estos poemas, sino en toda la obra mistraliana. Sabemos que en la «comarca» de la oralidad solo se sabe lo que se recuerda: «Me acuerdo al amanecer / y cuando el mundo es soslayo [...]. / Cuando me volví memoria...» («El costado desnudo»), «Ni poder acordarme de una noche» («Una palabra»). «Hace tanto que no me acuerdo. / La madre si se acordaría» («Hace sesenta años»).

El universo lírico sonoro que construye la poesía de Mistral, con, sus implicancias discursivas, como la reiteración en el nivel sintáctico y morfológico. Desde otro punto de vista Cedomil Goic analiza el factor sonoro en la poesía de Mistral destacando su importancia y el papel que juega la insistencia y las rimas interiores en las combinaciones estróficas que llama «cadenillas» (Goic [1957]). Encuentra su correspondencia adecuada en el plano del léxico. Lexicalmente la lengua mistraliana se presenta renuente y aún contraria a las innovaciones vanguardistas de la poesía chilena de la época. Más concretamente al vocabulario poético rupturista, como la creación de palabras, empleado por los poetas creacionistas, o la novedad verbal de los autores «oníricos y sacerdotales» de la mandrágora. La propia Mistral ha reconocido que en su escritura, y también en su habla, deja

por complacencia «mucha expresión arcaica, sin poner más condición al arcaísmo que la que esté vivo y sea llano» («Excusa de unas notas». En *Tala*, en esta antología). Se ha creído que estos arcaísmos provienen de los libros y autores clásicos, especialmente de la Biblia, pero Mistral advierte que es una equivocación pensar así. Es el campo en donde ella se crió, el valle de Elqui, de donde viene esta lengua «veteada» de arcaísmos.

De aquí que la lengua mistraliana, contrastada con la de las vanguardias poéticas, asuma con bastante énfasis una fisonomía lexical y morfológica que pareciera responder a las formas del español del siglo XVI y a los restos que perduran en la comunidad lingüística rural.

En este punto se puede engarzar la situación en que se desarrolla el habla de Mistral con las propuestas de Ángel Rama sobre los procesos de transculturación literaria en América Latina. Opina Rama que es el lenguaje «el primer campo de batalla entre formas tradicionales y propuestas innovadoras» (Rama [2004]). Las formas tradicionales en Mistral corresponden a esa lengua «veteada de arcaísmos» que aprendió o bebió de los labios de dos o tres viejos de su aldea que le dieron el folclore de Elqui, «mi región», que junto a la historia bíblica que le enseñaba su «hermana en vez del cura, fueron toda mi literatura infantil».

Estas formas tradicionales asentadas en la oralidad de los viejos de Elqui —contadores de historias— *divergen* acen-tuadamente de las propuestas vanguardistas, a tal punto que aparecen como una forma de resistencia de una cultura regional, o «interior» como la designa Rama, al impacto modernizador de las formas metropolitanas externas.

Es difícil encontrar en la poesía chilena un poeta tan vinculado a los modos de habla de una cultura regional como Gabriela Mistral. De aquí me atrevo a proponer que *Lagar I y II*, *Almácigo*, y ejemplarmente *Poema de Chile*, están escritos en una *lengua transculturada*.

Mistral trabaja en el borde de dos sistemas, el de la modernidad vanguardista y el de la «comarca oral» de Elqui. Su escritura opera con pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones de los dos sistemas. Como resultado del proceso, Mistral se agencia una lengua poética transculturada, que desde un estatuto teórico distinto al de Rama, podría llamar *anomal*, en el sentido que usa el vocablo Deleuze. La «a-nomalía» mistraliana designa un máximo de desterritorialización de su escritura. Ella no se posiciona en la oralidad rural ni en la que podría llamar la ciudad letrada del vanguardismo. Ocupa un lugar «entre» ambas. Algo así, como si los poemas citados de *Lagar* y *Almácigo* fueran textos «travestidos» en que la escritura y la oralidad se travestieran mutuamente en un proceso semejante al de la «plasticidad artística» descrito por Rama, condición básica de la transculturación. La anomalía ayuda a definir una percepción difícil de verbalizar de estos textos. Anomal también significa desigual, rugoso, áspero y hay algo de ello en el ritmo, en la sintaxis de estos versos. Naturalmente, en cuanto no entendamos en forma negativa esos significados, sino como el resultado de trabajar precisamente en los bordes de dos sistemas, bordes dentados en algunos casos que producen los «mugidos», los «chas, chas» de que hablan los poemas.

Tal vez lo anterior se debe a que la asimilación de la oralidad campesina de Elqui implica otra congruente asimilación de los modos de pensamiento que la sostienen. Se configura, así, una «mente oral» —como la ha llamado un crítico (Pacheco [1992])— una manera de pensar, sentir y percibir la realidad que en ocasiones puede resultar desconcertante para un lector urbano, letrado, moderno: «La ciudad, lectora de libros doctos, cree que un tal repertorio arranca en mí de los clásicos añejos, y la muy urbana se equivoca» («Excusa de unas notas», *Tala*).

Para no equivocarse el lector debe abrirse a «lo otro», al mundo del mito, del rito, del carácter mágico de la palabra

en la cultura oral. La otredad mistraliana exige al lector y a ese lector privilegiado que es el crítico —renunciar a la «metafísica» de la escritura, más concretamente en el caso de la cultura latinoamericana, a abandonar la racionalidad de la ciudad letrada para ir al encuentro de un modo de pensar alternativo. A un espacio otro, que entre algunos de sus rasgos, guarda una empatía, presenta una familiaridad con las plantas, los ríos, la cordillera, los animales que la ciudad escrituraria ha perdido hace tiempo.

Almácigo, en este sentido, reitera la familiaridad constante de Mistral con los elementos naturales. No debe entenderse lo familiar como una simple relación del sujeto con la naturaleza, sino un «agenciamiento» —en el sentido que utiliza el término Gilles Deleuze— o tal vez mejor, como un «hacer bloque» con los elementos naturales. Así sucede en el poema «Espiga» donde el trigo *deviene* hijo o hija de la sujeto que habla. Al escribir *deviene* quiero decir que la espiga sin dejar de ser vegetal adquiere partículas humanas —un gen humano— y a su vez la que habla en el poema en una zona se hace vegetal:

Las espigas no se huellan,
no se rompen, no se humillan
se van cogiendo, se sacuden,
se las limpia como a las hijas.

[...]

Las veremos en el aire,
altas, locas y temidas
espantaremos con las menos
toda la noche las espigas
y reiremos entre el sueño
por esta fiebre de la trilla.

Mistral y las otras mujeres que nombra el texto, Níobe, Agar y la infaltable madre, si en otros tiempos rompieron las espigas hoy las besan, hoy las sueñan, hoy forman «agenciamientos» con ellas:

Se cansan gozando,
se cansan los cinco sentidos.
Recibimos el sol fuerte,
lo moreno, lo amarillo.

Cansados los cinco sentidos humanos las mujeres terminan por amarillar como espigas deviniendo vegetal.

Para un lector urbano, letrado, es difícil entender el tema de la trilla en el poema como un ritual. Entender —y reitero la idea del agenciamiento— no significa tener una concepción razonada de la forma campesina, sin profundas experiencias personales y valores que se vinculan con ellas proporcionados a través de la tradición oral por los antepasados. Así, Mistral goza y padece (ríe y llora dice el poema) una experiencia que podría llamar «devenir espiga» en *Lagar*. Como hay en *Almácigo* «un devenir árbol» («Casa no tengo, tengo un árbol»); «y un devenir liebre» («Cuando lo llamo a mi boca / se asoma, burla-burlando / y se me suma al mismo tiempo / en liebre escondida en el pasto»). Estos agenciamientos árbol y liebre aunque son decisivos para entender el espacio otro en que se sitúa la poesía de Mistral, no llegan a ser tan expresivos, conmovedoramente expresivos, como los agenciamientos con la materia. El hermoso poema «Azúcar» así parece indicarlo. Cito la primera estrofa (por bella) y la última (por convencimiento):

A la mesa de mi destierro
llega el azúcar como niña,
viene jadeando con pies de espejos
en oleaje de las Antillas,

viene a tenderse en mi mantel
cuerpo de escamas cristalinas.

[...]

Y dormida me da la zafra
con las hoces al sol ardida
tiempos de corte, tiempos de tierra
y de negra y jadeada rítmica
y me sumo a la exprimidera
como en maelström o noche tinta.

Nada más gráfico que sumirse en la exprimidura para representar el «devenir azúcar», contraparte del «devenir mujer» de la materia (azúcar-niña).

Lo anterior significa que la lengua poética transculturada de Gabriela Mistral se engarza con un repliegue hacia las fuentes vivas de una cultura campesina, la «cultura interior» de Elqui, donde los devenires, agenciamientos y bloques con los elementos naturales y con el mito y los ritos todavía son posibles a través de las formas residuales de la oralidad que perviven en la cultura letrada. Ello le va a permitir a la poeta el reconocimiento de un universo dispersivo, de asocianismo libre, de incesante invención.

Tal vez esta experiencia poética de la autora de *Lagar* explique las apreciaciones de Paul Valéry que tanto disgustaron a nuestra poeta. En el texto escrito para que sirviera en el año 1946 de prefacio a una edición francesa de los poemas de Gabriela Mistral, afirma Valéry «que lo que he podido hacer, las condiciones que he creído de mi deber imponerme, los ensayos que he publicado, todos ellos frutos de un espíritu nutrido por la más vieja tradición literaria europea, parecen designarme lo menos del mundo para apreciar una producción *esencialmente natural*» (el subrayado es mío). Y más adelante: «La intimidad con la materia es

sensible en toda la obra de Gabriela Mistral. Ora fuertemente acusada, ora delicadamente sugerida, no hay casi poema en que no esté presente la sustancia de las cosas».

La percepción del poeta francés apunta correctamente a la fisonomía del mundo mistraliano que he pretendido definir, el problema es que su apuntamiento lo hace desde ese «espíritu nutrido por la más vieja tradición literaria europea» (que Borges tan bien describió en *Valéry como símbolo*, Buenos Aires, Emecé, 1996), espíritus doctos, ilustrados sobre cuyas equivocaciones ya Mistral advirtió.

Y a propósito de esta advertencia, la transculturación mistraliana no significa un rechazo total de las propuestas vanguardistas de su tiempo, ni menos una imitación de los nuevos códigos poéticos, como he querido demostrar, sino que bajo el estímulo de las novedades europeas se replegó hacia un legado tradicional vivo todavía en su «comarca oral», para construir un proyecto poético solo comparable en su originalidad al de César Vallejo, otro transculturado. La similitud me ha empujado a poner el título que encabeza el trabajo, título que replica fielmente los conocidos versos vallejanos: «Una noche también para cuando haya (así se dice en el Perú, me excuso)».