



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

**PROCESO DE ESCRITURA DE *POEMA DE CHILE*  
DE GABRIELA MISTRAL**

**BERNARDITA DOMANGE MUÑOZ**

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR  
DRA. BEATRIZ FERRÚS ANTÓN  
DRA. JOSEFA BADÍA HERRERA

Doctorado en Filología Española  
Departamento de Filología Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Bellaterra, 2022



## **Agradecimientos**

Esta investigación se realizó en situaciones bastante particulares: primero, un estallido social en Chile en el año 2019, después una pandemia mundial que comenzó en 2020 y este año 2022 terminé de escribir la tesis con un embarazo de 6 meses. Sin duda, la ayuda de mis amigos, familiares y directoras fue fundamental en estos 5 años.

Quiero agradecer a mi familia latinoamericana en Europa, a mis locas mujeres: Greivis, Claudia, Cinthia, ellas fueron uno de los tesoros más preciados que tendré siempre como recuerdo, pilares fundamentales en la errancia y extranjería. Gracias por las charlas, las reflexiones y sobre todo las risas y el sentido del humor. También a Sergio por su constante apoyo y presencia, por las caminatas en Poitiers y por su guitarra y música callejera. Espero que sigan en mi vida entregándome su empuje y alegría.

A mi chiquita huertera, Nicole, por acogerme en su piso en Barcelona. Gracias por compartir y mostrarme tu hermosa personalidad. Ha sido un privilegio compartir contigo esta ruta de patiloquismo. Somos patilocas o creemos serlo.

A mi familia. Mi mamá y mi papá: el ying y el yang que me antecede. Gracias, mamá, por tu incondicional amor, por tu entrega y por tu comprensión, por apoyar mis proyectos aunque sé que te dolió mucho que me alejara físicamente. Gracias, papá, por demostrarme siempre que me respaldas, que me apoyas y que estás orgulloso de mi, pese a todas nuestras diferencias. A mis hermanos: a Michel, por estar pendiente, por las conversaciones largas y su tiempo; a Mauricio, por su entusiasmo y energía y por no tener ninguna duda de que iba a poder sacar todo este trabajo adelante, en otro país, con todo lo que eso implica. A mi tía Chita, por desearme lo mejor y a Olivita por su incondicional compañía gatuna, fue la mejor compañera de viaje.

A mis amigas eternas, las más apañadoras y presentes: Anaís, Paula y Nati. Por escuchar, por estar siempre, aunque estuviéramos a miles de kilómetros de distancia y con distintos horarios. Las llevo en el alma y el corazón.

También quiero agradecer a Juan Pablo, mi mejor amigo, compañero de vida y pareja. Todo el apoyo que me has dado en este proceso ha sido fundamental. Por mostrarme las cosas con otra perspectiva, por respetar mis tiempos y mis silencios. Por las risas y los proyectos que vendrán.

Por último, pero no menos importante, quiero dar las gracias a mis directoras Beatriz Ferrús y Josefa Badía. Sus comentarios y apoyo hicieron que este trabajo maratónico viera la luz, de otra manera no habría sido posible. Les agradezco la presencia y disposición para ayudar sobre todo estos últimos meses, donde todo se me volvió cuesta arriba, pero afortunadamente, estaban ahí con la palabra precisa. Les agradezco de todo corazón.



## Índice

<b>Resumen .....</b>	<b>8</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1. De Lucila Godoy a Gabriela Mistral: cómo se construye una escritora a principios del siglo XX.....</b>	<b>13</b>
1.1 Infancia .....	14
1.2. Primeras publicaciones y labor pedagógica .....	17
1.3. Los Juegos Florales .....	26
1.4. Proyecto pedagógico .....	41
1.5. Reforma educacional en México .....	49
1.6. Mistral, la americanista .....	63
1.7. Nuevas lecturas .....	73
<b>Capítulo 2. <i>Poema de Chile</i>. La crítica, ediciones y el arribo del legado ..</b>	<b>78</b>
2.1 Revisión crítica de la obra sobre su datación y escritura .....	78
2.2. El Recado: un género mistraliano .....	84
2.3. Ediciones publicadas .....	101
2.4. Arribo del legado a Chile .....	115
<b>Capítulo 3. Genética textual: aproximaciones teóricas para una metodología del estudio de manuscritos modernos .....</b>	<b>119</b>
3.1 ¿Cómo se forma o nace?.....	121
3. 2. Génesis del ITEM.....	129
3.3 Crítica genética en América Latina y España .....	135
<b>Capítulo 4. Cómo constituir y leer un archivo genético.....</b>	<b>145</b>
4.1. Localizar y clasificar el archivo.....	146
4.1.1. Cuadernos .....	147
4.1.2. Hojas sueltas .....	150
4.1.3. Archivadores .....	159
4.1.4. Correspondencia.....	160
4.1.5. Grabaciones de voz .....	162
4.2. Tipología de los documentos de génesis .....	162

4.3. Datación del archivo.....	172
4.4. Recolección de datos sobre Chile.....	284
4.5. Los manuscritos y los viajes .....	293
4.6. Personas involucradas en el proyecto .....	296
4.7. Corpus de Poema de Chile .....	303
4.8. La edición de Doris Dana.....	313
<b>Capítulo 5. Edición genética cuaderno 146-E.....</b>	<b>319</b>
5.1. Análisis del proceso de escritura del cuaderno 146-E .....	351
<b>Conclusiones.....</b>	<b>357</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>362</b>

## Resumen

*Poema de Chile* de Gabriela Mistral es un poemario que trata sobre el viaje de una mujer fantasma en compañía de un niño indígena y un ciervo por Chile. Esta es una de las obras más complejas de la autora. Primero, porque no existe un consenso en la crítica sobre cuándo comenzó a escribirlo. Además, es una obra inconclusa que fue póstumamente publicada por Doris Dana, su albacea y compañera, en 1967, después de 10 años de la muerte de Mistral. Por último, *Poema de Chile* se sigue publicando, pero las ediciones difieren entre sí. En 2008, la sobrina de la albacea de Mistral donó los manuscritos de la poeta a la Biblioteca Nacional de Chile, y se comenzó su digitalización. Este hecho es crucial, pues se pusieron a disposición al público manuscritos desconocidos que nunca habían sido estudiados. Aún hoy, a más de 10 años de la llegada del legado, ni la crítica ni la academia ha hecho hincapié en comprender el proceso de escritura de esta obra.

El objetivo de esta investigación es hacer un estudio genético de los manuscritos para resolver las preguntas sobre su origen: cuándo comenzó a escribirlo, cómo se va escribiendo, cuál es su corpus, cuántos poemas la incluyen y cuáles son las principales diferencias entre el corpus de la obra y las ediciones publicadas póstumamente.

La metodología usada es la crítica genética o genética textual. Se trata del desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden la publicación de una obra presuntamente terminada: cuadernos, notas, apuntes, poemas e incluso, grabaciones de audio, entre otros materiales. Estos documentos se denominan pre-textos o ante-textos, una adaptación del término francés *avant-texte*, propuesto por uno de los fundadores de la crítica genética Jean Bellemin Noël (1972). Estos son los indicios materiales que la genética textual se propone encontrar y comprender: los manuscritos de la obra, los que contienen una historia sorprendente: lo que pasa entre el momento en que el autor ha comenzado a esbozar la primera idea de su proyecto y el momento en que el texto aparece como obra impresa.

## Introducción

En el último tiempo, se ha publicado varios estudios sobre la figura de Gabriela Mistral, así como libros de prosas, cartas y poemas inéditos. Un auge o reivindicación tanto histórica como editorial ha venido sucediéndose después del aporte de sus manuscritos personales a la Biblioteca Nacional de Chile en el año 2007. Sin embargo, en paralelo a estas importantes investigaciones, esta entrega también abrió una gran compuerta para el estudio de los manuscritos en cuanto al proceso de creación de la poeta, específicamente de su única obra inédita.

*Poema de Chile* es un poemario que trata sobre el viaje de una mujer fantasma en compañía de un niño indígena y un ciervo por Chile. Esta es una de las obras más complejas de la autora. Primero, porque no existe un consenso en la crítica sobre cuándo comenzó a escribirlo. Segundo, porque es una obra inconclusa que fue póstumamente publicada por Doris Dana, su albacea y compañera en 1967, después de 10 años de la muerte de Mistral. Además, se trata de un texto nuclear para la autora, que posiblemente rescribió y pensó durante buena parte de su vida creativa, una obra que, además, toca de forma directa su reflexión sobre la identidad, su sentido del americanismo o la propia poesía.

Al indagar en el legado se descubre gran cantidad de material relacionado que puede aportar nuevas pistas sobre su génesis: cuadernos, manuscritos de poemas, grabaciones con conversaciones sobre el poemario y correspondencia, donde la poeta comenta cuáles son las complicaciones a la hora de escribirlo y las ideas que tiene para el poemario a lo largo de los años.

*Poema de Chile* se sigue publicando, pero las ediciones difieren entre sí. Al analizar superficialmente los manuscritos de los poemas que llegaron en el año 2007 y compararlos con las ediciones que se han seguido publicando, se encontraron muchas diferencias. Lo mismo sucede cuando contrastamos las distintas ediciones que la obra ha recibido a lo largo de los años.

Desde aquí, el objetivo de tesis doctoral es hacer un estudio genético de los manuscritos, que nos permitan resolver las preguntas sobre su origen o sobre las composiciones que lo conforman: cuándo comenzó a escribirlo, cómo se va escribiendo, cuál es su corpus, cuántos poemas incluye y cuáles son las principales diferencias entre el corpus de la obra y las ediciones publicadas póstumamente. No debe olvidarse, que *Poema de Chile* es también uno de los textos de Mistral que ha merecido menos atención crítica y la indagación en el archivo abre también el camino a nuevas pistas interpretativas.

La metodología usada es la crítica genética o genética textual. Se trata del desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor o autora, de los materiales que preceden la publicación de una obra presuntamente “terminada”. Estos documentos se denominan pre-textos o ante-textos, una adaptación del término francés *avant-texte*, propuesto por uno de los fundadores de la crítica genética Jean Bellemin Noël en 1972. Estos son los indicios materiales que la genética textual se propone encontrar y comprender: los “manuscritos de la obra”, los que contienen una historia sorprendente: lo que pasa entre el momento en que el autor ha comenzado a esbozar la primera idea de su proyecto y aquel en que el texto aparece como obra impresa. La crítica genética intenta reconstruir la formación del texto en “estado naciente”, con el objetivo de escalear su proceso de concepción y de redacción.

La investigación propone un recorrido por 5 capítulos: el primero, “De Lucila Godoy a Gabriela Mistral: cómo se construye una escritora a principios del siglo XX” propone una revisión sobre los principales hechos de la biografía de Gabriela Mistral que ayudarán a entender la génesis y escritura de *Poema de Chile*. Se analizará su infancia y la marcas que de esta afloran en el libro. Se indagará en la transformación de Lucía Godoy en Gabriela Mistral, en las complejidades de ser mujer-autora en su tiempo; en su salida a la esfera pública y en cuáles fueron los principales traspiés y obstáculos, en las razones de su profesionalización fuera de Chile, en su exilio, en los países donde vive y en la estrecha relación que mantiene con Chile hasta su muerte. La lucha de clases y la causa americanista, la tarea pedagógica como vocación y salvación

etc. son otras temáticas de gran calado que acompañan a Mistral a lo largo de su vida y que calan hondamente en su obra.

El capítulo 2 *“Poema de Chile. La crítica, ediciones y el arribo del legado”* abarca el estado de la cuestión en cuanto a lo que se ha escrito sobre la obra póstuma. Para esto se hace una revisión crítica de la obra con las principales menciones sobre su origen, su datación, cuándo comienza a escribirse y las condiciones en las que se crea. Además, se alude a la intertextualidad entre los “recados” un tipo de texto mistraliano, en cuanto a su temática, que es recursiva: la geografía, flora y fauna chilena, la educación de los niños, el derecho de los campesinos a la tierra, entre otros. Por último, se revisan las ediciones de la obra que se han publicado, con el fin de comparar sus principales similitudes y diferencias, que nos permiten apreciar la complejidad del proceso de redacción del texto y de las incógnitas que puede resolver el estudio del legado.

El tercer capítulo “Genética textual: aproximaciones teóricas para una metodología del estudio de manuscritos modernos” es una presentación de los principales conceptos teóricos de la crítica genética. En este apartado se define la metodología de la que se hace uso en esta investigación y se exponen las principales herramientas que esta aporta, para después, en el capítulo 4, “Cómo constituir y leer un archivo genético” aplicar dichos conceptos en los materiales disponibles del archivo mistraliano. Para esto se hace un inventario de todos los documentos disponibles en el legado de Gabriela Mistral y se hace una tipología para ordenarlos y entenderlos. Además se hace una clasificación, relacionando los documentos con la fecha que se puede rastrear, para finalmente, hacer una reconstrucción de su proceso de escritura.

El capítulo 5: “Edición genética” se presenta una edición genética de uno de los cuadernos del archivo de Mistral. Se trata de una transcripción diplomática con facsímil, en la que es posible observar los manuscritos con el menor número de anotaciones del especialista, de esta manera, se revela un borrador en su estado de transición y de cambio. Se muestra en particular un momento preciso de la escritura del cuaderno 146-E que, según esta

investigación, corresponde a una de las primeras fases de escritura de *Poema de Chile*.

La aventura de adentrarse en el legado de Gabriela Mistral no solo nos permite obtener algunas certezas sobre el proceso de escritura de la obra propuesta, sobre la magnitud del proyecto, sobre sus diferentes capas o la importancia que cobra la obra en el conjunto textual de la autora, sino que nos conduce por el mapa personal y literario de la escritora y nos abre numerosos caminos a través de la literatura chilena y por extensión latinoamericana de la época. Asimismo, sin perder de vista el eje temático de esta investigación los diferentes capítulos dialogarán con la crítica mistraliana y no solo en relación con cantidad de matices temáticos que conectan con otras de sus obras e irán teniendo redes hacia otros caminos de investigación que esperamos recorren en el futuro.

## Capítulo 1. De Lucila Godoy a Gabriela Mistral: cómo se construye una escritora a principios del siglo XX

En el presente capítulo revisaremos algunos hitos de la vida de Gabriela Mistral que serán cruciales para entender la gestación de *Poema de Chile*, y servirán como una introducción al estudio de la obra. Para esto comenzaremos analizando los aspectos que marcaron la infancia de la poeta, el contexto sociocultural en el que se desarrolla, la concepción que tiene sobre los tiempos en los que vive, el rol de la mujer en la sociedad, la educación, las clases sociales, la naturaleza y Latinoamérica. También examinaremos cómo su carrera la lleva a exiliarse voluntariamente de Chile, en qué países vive y cómo se mantiene esta relación a distancia con su tierra natal.

*Poema de Chile* no es un libro que Mistral escribió al principio de su carrera, es un libro madurado que acumula experiencias, en el que trabaja por lo menos los últimos once años de su existencia. De hecho, debido a su enfermedad y posterior muerte, quedó inconcluso, sin poder darle un corte final. Por esto nos parece importante revisar ciertos momentos a lo largo de su vida y su percepción sobre ellos, los que fueron vertidos en artículos, correspondencias, entrevistas y libros sobre la poeta.

Proponemos que *Poema de Chile* es un libro autobiográfico, en donde es posible rastrear marcas o huellas de una lucha o de un descontento, que podría entenderse como la razón de su autoexilio o destierro, y su relación a distancia con Chile. Estas huellas se hacen presentes en el poemario y adquieren un significado crucial al entender el contexto sociopolítico que le tocó vivir a Mistral, cuáles eran los conflictos sociales, políticos y, en definitiva, cuál era el ambiente que se respiraba en Chile a principios del siglo xx. Posteriormente, al detenernos en todo aquello que afectó a su construcción subjetiva, cuáles fueron los obstáculos a los que tuvo que enfrentarse, las instituciones, cómo se construye como sujeto (o sujeta) productora de textos, cuáles son sus estrategias, los constructos sociales a los que debe adaptarse, cómo irrumpe en la esfera pública y cómo es percibida por el campo intelectual,

al decir de Bourdieu (1995). Luego, al salir de Chile y comenzar una carrera internacional, cómo va cambiando su pensamiento, las reflexiones que la hace y cómo se convierte en la figura literaria que hoy conocemos.

## **1.1 Infancia**

Lucila Godoy Alcayaga se crio en una zona rural del norte de Chile, el Valle de Elqui. Nació el 7 de abril de 1889 en la ciudad de Vicuña, pero pasó la mayor parte de su infancia en Montegrande, como ella lo definiría “el penúltimo pueblo del Valle de Elqui. Una montaña al frente y otra a la espalda. Y el valle estrechísimo y prodigioso entre ellas: el río, treinta casitas y viñas” (Mistral, 2019, p. 22). Este valle se encuentra en la que constituye una rica región agrícola, llamada de los Valles Transversales, repliegues de los Andes chilenos, zona fecunda en hortalizas, cereales y frutales.

Su padre, Jerónimo Godoy Villanueva, fue profesor de primaria y poeta; sabía latín, humanidades, dibujo decorativo, guitarra y componía versos. Lucila tenía lejanos recuerdos de él, rememoraba que fue quien sembró las plantas de higueras, nogales y otras en el huerto de la casa. Sin embargo, su padre, que era aventurero y errabundo, abandonó el hogar cuando la poeta tenía tres años. Este vacío del padre, su infancia difícil y el ambiente del valle de Elqui, que le sirvió para convivir con la naturaleza, influyeron en su poesía. Debido a los bajos recursos económicos de su familia, no pudo realizar los estudios completos como era su deseo; pero su anhelo de leer con avidez le propició una formación integral autodidacta.

Lucila se cría en un matriarcado, conformado por su madre, Petronila Alcayaga, que se desempeñaba como costurera, y su media hermana, Emelina, que había nacido del primer matrimonio, y quien será el soporte principal de la casa con su trabajo como maestra rural. La ausencia del padre en el núcleo familiar no era algo extraño en los entornos rurales, ya que acostumbraban a desaparecer o a volver en algunas ocasiones. “A los tres años perdí a mi padre, en realidad, abandonaba a la familia, volvía y desaparecía de

nuevo, hasta no retornar más. Quedamos solas mi madre y yo” (Mistral, 2019, p. 17).

La escritora va creciendo con una clara inclinación hacia la soledad y a los juegos imaginarios. Sus entretenimientos tranquilos y su capacidad de diálogo con la naturaleza preocupaban a veces a su madre: “¡Cuántas veces Lucila no abandonó mis brazos para correr al huerto y ahí quedarse en muda contemplación ante los almendros en flor! ¡Cuántas veces no la sorprendía en íntimo coloquio con los árboles y las flores!” (Arrigoitia, 1989, p. 4). La sensibilidad artística de Gabriela se forma gracias a la contemplación de la naturaleza del valle. También, contribuyen a su imaginación las lecturas que hace con su abuela paterna de los Salmos de David, los cuentos de los viejos del pueblo y los relatos bíblicos de su hermana Emelina: “Dos o tres viejos de aldea me dieron el folklore de Elqui –mi región– y esos relatos con la historia bíblica que me enseñara mi hermana maestra en vez del cura, fueron toda, toda mi literatura infantil “(Mistral, 1979, p. 96). En la escuela de Emelina, que se había hecho maestra rural para sostener a la familia, Lucila aprende el silabario en pocos días. Nunca se separa de la hermana, la sigue a las diferentes escuelas por ella regentadas: La Unión, Monte Grande, Paihuano, Diaguitas.

Sus primeros años en el colegio no estarían exentos de obstáculos. Ciertos incidentes provocados por su timidez o por su forma de ser la apartan definitivamente del aprendizaje institucional y la obligan a refugiarse en el autodidactismo. Después de estar varios años bajo la tutela de Emelina, a los diez u once años, su madre la lleva a la escuela de Vicuña para que continúe sus estudios. La directora la recibe y le encarga la distribución de materiales. Las compañeras, aprovechándose de su timidez, se exceden en el uso de cuadernos y, al cabo de un tiempo, la profesora nota la falta y delante de la clase la acusa de ladrona. Esa tarde, al terminar la escuela, fue apedreada por sus compañeras, que la esperaban a la salida. Tiempo después, ocurriría otro incidente. Acostumbrada a la enseñanza de su hermana, Lucila no logra adaptarse a su nuevo salón de clases ni a la maestra. Lo que ahí se enseña lo ha aprendido antes con su hermana y permanece callada todo el tiempo. La

maestra, molesta por la actitud reservada de la niña, pretende convencer a la madre de que su hija es “débil mental”, que debe llevarla consigo y enseñarle labores domésticas. Doña Petronila no se desanima y se traslada a La Serena, en donde Lucila termina su sexto año en la escuela anexa a la Normal (Concha, 2015, p. 35).

El telón de fondo de esta infancia rural sería la pobreza: “Mi infancia, transcurrida en la mayor pobreza, sola con mi madre, y a los años en la escuela rural, ya habían moldeado definitivamente mi espíritu. La naturaleza me hizo fuerte de cuerpo y fuerte de alma, y esos primeros años dejaron algo en mí que ya nadie me podrá quitar: el amor a la tierra y el amor al pueblo. (Mistral, 2019, p. 17).

Alrededor del año 1905, cuando Lucila tiene 16 años, comienza a contribuir con publicaciones en los periódicos locales. Este sería el inicio de su carrera literaria o su salida a la esfera pública. Por esta misma época, para poder mantener a su familia, la poeta comenzó desarrollando pequeños cargos en las escuelas de la zona hasta convertirse en maestra rural. Profundamente dolida por el impacto que causaba la diferenciación de clases y que veía a diario, Lucila Godoy iba plasmando en sus escritos esta atmósfera en los periódicos *El Coquimbo* y *La Voz del Elqui*. Los trabajos, no siempre firmados con su nombre verdadero, sino que, ocultos bajo seudónimos (Alguien, Soledad, Alma, entre otros) han confundido durante largos años a los estudiosos de la obra mistraliana, y les ha sido imposible detectar con exactitud la totalidad de sus primeros textos.

La posibilidad de entregar sus incipientes conocimientos la tuvo desde joven, al asumir como ayudante en la escuela rural de La Compañía Baja, en aquel entonces, pequeño poblado, distante a unos tres kilómetros de la ciudad. En ese, su primer cargo docente, enseñaba a los niños pobres durante el día, y por la noche, a los obreros quienes la superaban en edad. En su artículo “El oficio lateral” cuenta que en la aldea de la Compañía conoció a Bernardo Ossandón, viejo periodista que poseía una biblioteca grande y óptima. Él le prestó los libros que la convirtieron en una verdadera autodidacta, con su lectura diaria y nocturna. La poeta leía numerosas biografías formativas, las

obras de Montaigne, la poesía de Amado Nervo y Lugones, las obras de Gabriel D'Annunzio y Frédéric Mistral; asimismo, libros de Tagore, León Tolstoi, Máximo Gorki, Dostoievski, Rubén Darío, José María Vargas Vila y de otros escritores latinoamericanos, norteamericanos, europeos, asiáticos y de otros rincones del mundo (Mistral, 1979, 43). Esta formación autodidacta era llamada, en la época afrancesada de las letras modernistas de Latinoamérica, *metier de coté*, o sea, el oficio lateral.

## **1.2. Primeras publicaciones y labor pedagógica**

El primer escrito de Lucila, entregado a *La Voz del Elqui*, aparece el 23 de marzo de 1905 y lo titula "Ecos", se trata de una prosa poética nostálgica. Al final de la cuarta columna, al término podemos notar el comentario en el periódico: "Con gusto publicamos el artículo "Ecos" de nuestra distinguida colaboradora" (Mistral, 1992, p. 5).

En este mismo periódico, propiedad del Partido Radical de Vicuña, publica otros textos con las mismas características que el antes citado, prosa poética y poemas. Sus escritos son evocadores, con un dejo de tristeza por el valle de las infancias. Son los recuerdos de la felicidad pasada y, por cierto, lejana. En ellos se traslucen infortunios de la adolescente: los estudios truncos, la pobreza, un frustrado noviazgo y la desintegración familiar. El padre, figura ausente por excelencia, hace varios años que había emprendido el viaje sin retorno y su medio hermana, Emelina, debía alejarse para ganar su sustento, en la soledad de los cerros de Arqueros. La única compañía para la joven maestra será su madre, sus lecturas y sus escritos.

Durante el año siguiente de haber comenzado su colaboración con *La Voz del Elqui*, en 1906, Lucila Godoy publica diez textos más. Quizás uno de los más importantes por su controvertido mensaje para su época es "La instrucción de la mujer", coincidentemente publicado el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, como fue declarado por las Naciones Unidas en 1975. Este singular artículo, de una adolescente, revela una preocupación y urgencia por el tema de la educación de la mujer y su importancia como factor de desarrollo en la sociedad, para que pueda "llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y misera [sic] si el padre, el esposo o el

hijo no le amparan. Más porvenir para la mujer, más ayuda” (1992, p. 43). Mistral analiza con una perspectiva histórica la desigualdad en la que se ha encontrado la mujer:

Retrocedamos en la historia de la humanidad buscando la silueta de la mujer, en las diferentes edades de la Tierra. La encontraremos más humillada y más envilecida mientras más nos internemos en la antigüedad. Su engrandecimiento lleva la misma marcha de la civilización; mientras la luz del progreso irradia más poderosa sobre nuestro globo, ella, agobiada, va irguiéndose más y más. (p. 43)

La poeta asevera que la mujer se encuentra “más humillada”, “más envilecida” si escarbamos en la historia de la humanidad. Sin embargo, se refiere al progreso como una vía para el cambio, esto es, existe una posibilidad de que la mujer pueda “erguirse” y es cosa de tiempo para que esta situación pueda revertirse y la mujer cambie su condición de desposeída o infravalorada, aunque, por otro lado, hay un desgaste y se encuentra “agobiada”. Mistral hace una diferencia de la mujer con el hombre en el plano intelectual, pero declara que, en el plano social, lo que podría referirse a la maternidad, el hogar y la familia, está donde le corresponde:

Si en la vida social ocupa un puesto que le corresponde, no es lo mismo en la intelectual, aunque muchos se empeñen en asegurar que ya ha obtenido bastante; su figura en ella, si no es nula, es sí demasiado pálida.

Se ha dicho que la mujer no necesita sino una mediana instrucción; y es que aún hay quienes ven en ella al ser capaz solo de gobernar el hogar. (p. 44)

Del texto se desprende una visión de la mujer como un ser que, además de cumplir con su rol en el plano social, también debe instruirse o abrirse a la educación como lo hacían los hombres. Es decir, ampliar el espacio asignado a la mujer, ya no solo el hogar, sino que también pueda ocuparse de otros asuntos o abrir nuevos espacios para su ocupación como la educación, las lecturas y la ciencia: “¿Por qué esa idea torpe de ciertos padres, de apartar de las manos de sus hijos las obras científicas con el pretexto de que cambie su lectura los sentimientos religiosos del corazón? ¿Qué religión más digna que la que tiene el sabio?”. (p. 44)

Un aspecto interesante para destacar es que la poeta critica la imposición de la belleza física por sobre cualquier otro atributo y como único reconocimiento que se le puede hacer a la mujer o por lo que puede ser atractiva y valiosa para el sexo opuesto. De esta forma, rechaza que solo sea valorada por su aspecto y declara que su instrucción es un arma para hacerla más fuerte y deja de ser “ese ser desvalido”:

La instrucción suya, es una obra magna que lleva en sí la reforma completa de todo un sexo. Porque la mujer instruida deja de ser esa fanática ridícula que no atrae a ella sino la burla; porque deja de ser esa esposa monótona que para mantener el amor conyugal no cuenta más que con su belleza física y acaba por llenar de fastidio esa vida en que la contemplación acaba. Porque la mujer instruida deja de ser ese ser desvalido que, débil para luchar con la miseria, acaba por venderse miserablemente si sus fuerzas físicas no le permiten ese trabajo. (p. 44)

Luego menciona el sacrificio que hacen las mujeres que coarta su libertad. El hecho de tener que casarse, sacrificar su felicidad “en la venta indigna de su honra”, es decir, contraer un vínculo con un hombre para poder subsistir, porque no es una persona preparada ni educada para ser autónoma económicamente, no es independiente, no recibe remuneración, no puede mantenerse. Su opción es casarse y estar obligada a depender de la protección de otro:

Es preciso que la mujer deje de ser mendiga de protección; y pueda vivir sin que tenga que sacrificar su felicidad con uno de los repugnantes matrimonios modernos; o su virtud con la venta indigna de su honra.

(...)

En todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros y la esclava de los civilizados, ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo!, ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inexplorados, ignorados! Instrúyase a la mujer; no hay nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más bajo que el del hombre.

Que lleve una dignidad más al corazón por la vida: la dignidad de la Ilustración.

Que algo más que la virtud le haga acreedora al respeto, a la admiración y al amor.

Tendréis en el bello sexo instruido, menos miserables, menos fanáticas y menos mujeres nulas. (p. 45)

Este texto tiene la función de promover la educación y participación en la esfera intelectual de la época por parte de las mujeres, pero también de resaltar la precarización de las que son objeto, la imposición de la belleza, el culto a la imagen. Esto las reduce a sujetos que solo pueden tener cabida en la privacidad del hogar y que no son capaces de adquirir conocimientos científicos e intelectuales propios de la Ilustración, que además tienen que subsistir aceptando “repugnantes” contratos al casarse o vender su “honra”. La propuesta de la poeta es ganar un respeto y posicionarse de otra forma en la sociedad, con otras habilidades en la que puedan ampliar sus conocimientos para su propia fortaleza, entendiendo esta como ser autónomas o dueñas de su vida.

Este texto, escrito tempranamente en la producción literaria de Mistral, refuta el estereotipo de mujer de la época, podría verse como el texto manifiesto o declaración de principios de su proyecto intelectual y de cómo quiere ser reconocida. De alguna forma encarna su propia puesta en escena en el mundo intelectual y configura cómo quiere ser percibida en el campo literario.

Al examinar las primeras publicaciones de Mistral, las que en su mayoría firmaba con seudónimos o con su nombre de nacimiento, nos percatamos de que es en 1908 la primera vez que aparece el nombre que la acompañará en su carrera literaria hasta el final de sus días. El 23 de julio de 1908 en su contribución “Del pasado” en *El Coquimbo* firma como Gabriela Mistral (Mistral, 1992, p. 7). Esto desmiente categóricamente que fue en los Juegos Florales, en 1914, cuando lo utiliza por primera vez. Si bien a partir de esta fecha se consolida como su único nombre literario, lo había tomado desde los tiempos en los que publicaba en las revistas y periódicos de su región. El nombre Gabriela lo adopta por el escritor Gabriele D’Annunzio, por quien sintió una gran admiración, aunque algunas fuentes sostienen que es por el arcángel Gabriel y el apellido lo toma del poeta provenzal Frédéric Mistral y también por el viento norte de Francia llamado Mistral (Zemborain, 2014, p. 36).

El gesto de la poeta de renombrarse resulta significativo para su quehacer de maestra y también su quehacer poético, pues inicia una transición en su

vida personal e íntima a la pública. Para Nuria Girona este es un acto de olvido, abandono pero también de génesis:

Se borra un nombre para trazar otro en su lugar y en el pasaje de uno a otro se abandona una designación que significa una familia, un registro civil, una marca de origen territorial, y se abre un linaje por el cual el nuevo nombre escape de la contingencia. (2011, p.15)

Por cierto esta transición no es inmediata, ya que hubo varios años en los que Mistral seguía usando su nombre oficial. La creación del seudónimo divide territorios y en consecuencia: "Para darse a conocer, Lucila e inventa un nombre; para presentarse como "una escritora" tacha el que tenía. Creación literaria e invención individual se vinculan en estos pasajes" (Girona, 2011, p. 16). De esta manera, se consolida como un sujeto que se instala en la esfera pública, pero también se consolida su identidad de escritora y su producción poética.

La publicación de los trabajos de Mistral no pasó inadvertida para la comunidad rural e intelectual y surge la polémica. Admiradores y detractores de la maestra salen al paso, esgrimiendo sus particulares puntos de vista. Fueron estos, sus primeros artículos, y su carácter contestatario para la época, aquellos elementos que ayudaron a preparar el camino de la crítica adversa y de las calumnias, de las voces que siempre decían que se quejaba de Chile. En una carta al director del diario *La Voz de Elqui*, el crítico anónimo Abel Madac comenta que recién llegar al Valle "estas hermosas y poéticas tierras donde florecen con igual prodigalidad las flores y las mujeres hermosas" (1992, p. 26), y siendo un admirador de la literatura, sintió curiosidad por leer este periódico. Sin embargo, se declara decepcionado al encontrarse recurrentes artículos de la poeta:

He leído en su apreciable periódico algunos artículos firmados por Lucila Godoy Alcayaga, artículos que, debo confesar, no he comprendido ni por la forma ni mucho menos en el fondo; el que a mi entender no lo tiene. (p. 26)

(...)

La última producción de esta escritora de fecha 9 y que lleva por título "Voces" ha venido a colmar por decirlo así mi afán por saber cuál es el origen de ese amargo pesimismo, ese lúgubre acento con que describe siempre con colores tétricos y sombríos el estado de su alma, pero todo

ha sido inútil; en la forma, en el fondo de su artículo solo se advierten frases huecas; expresiones altisonantes, llenas de énfasis, que no dicen nada a la mente, y, mucho menos al corazón; porque si debemos juzgar a la escritora por las producciones de su imaginación, ella solo me da la idea de un cerebro desequilibrado, tal vez... por el exceso de pensar. (p. 26)

Al crítico le molesta que tenga estos pensamientos, ya que considera que no se condicen con su juventud y su género, que no debería ser así, y la anima a explicar el origen de ese dolor u oscuridad, a que abra su “corazón y su vida”. Dictamina “todo ha sido inútil”, porque sus artículos “no dicen nada a la mente, y, mucho menos al corazón”. Este era el tipo de críticas que recibía por abrirse camino como escritora y que demostraba el rechazo de los “críticos”. La réplica de Lucila Godoy no se hace esperar:

Con la idea de que el escritor no se debe a sí mismo sino al público que lo lee, me obliga –puedo decirlo así– a abrir mi corazón y mi vida para que sus ojos la escudriñen, y quizás para decirme después si hay razón para que mis prosas vayan escritas con tintes oscuros.

(...)

Dice el crítico que hay en mis artículos algo que huele a ilusiones perdidas, etc. ¡Qué poca penetración de hombre pensador tiene al creer que todas las mujeres sueñan con idilios y viven de aquellas esperanzas! ¿Según él solo el rompimiento de una ilusión de esa clase hiere el corazón y mata en él todo pensamiento de felicidad?

(...)

No crea Ud. que pretendo elevar mis producciones a la altura de lo perfecto y notable que jamás tendrán, no; soy una novicia en la literatura y en la ilustración quizás pueda ser su discípula; solo ilumino mi cerebro ofuscado por paradojas a que no encuentro origen". (Mistral, 1992, p. 28)

El argumento para defenderse de Mistral tiene que ver primero con el género, esto es, no por ser una mujer tiene que escribir exclusivamente sobre idilios y esperanzas. Más adelante, señala que sus temas no tienen por qué estar relacionados con su vida y menos tener que dar explicaciones por ello, como para que el crítico pueda juzgar si son acordes o no. De forma humilde, pero también irónica, la escritora declara que no pretende que sus producciones sean perfectas y notables; es más, asevera que “jamás tendrán” la altura de lo perfecto. De esta forma desautoriza al crítico, no reconoce su

juicio estético y declara abiertamente que no se rige por sus cánones u opiniones. Por último, le pregunta directamente al crítico sobre si los poetas, quienes en su mayoría saturan sus producciones de amargura “ya sea por capricho, monomanía o porque en realidad el dolor cobije todas las almas soñadoras de los románticos sublimes” (p. 28) son cuestionados, así como está siendo cuestionada ella.

No obstante, la poeta se mostraba bastante orgullosa de su producción literaria, es más, sentía que esto era mejor que pasar desapercibida. En un artículo titulado “Sobre las mujeres que escriben” de 1907 comenta: “Me enorgullece el inspirar ataques y odios; el inspirar desprecio me apenaría. Tengo una coraza que me hace impasible a todo ataque dirigido por la calumnia y la maldad. Mi carácter es altivo, indomable, inalterable... Para derrotar a los míseros tengo una indiferencia y una energía y un valor inmenso para combatir con los grandes” (Mistral, 1999, p. 17 y 18).

Poco tiempo después, otro incidente la aparta nuevamente de la pedagogía institucional. Cuando ejercía de ayudante de maestra rural en La Compañía Baja, Mistral decide ingresar en la Escuela Normal de La Serena para obtener el título oficial de maestra, siguiendo los pasos de su padre y de su hermana. Tenía diecisiete años, para escándalo del pueblo, fumaba y sus escritos habían comenzado a aparecer en periódicos de la provincia. El crítico Jaime Concha comenta que, cuando se disponía a ingresar, cumpliendo con todos los requisitos establecidos, la rechazan sin una explicación justificada. El capellán de la Normal se había opuesto porque una “niña” que publicaba en los periódicos, con “ideas socialistas y un tanto paganas” ofrecía el riesgo de convertirse en caudillo de las internas (2015, p. 20).

Esto hace que la formación de Mistral sea irregular y que todos los conocimientos sean de su propio esfuerzo y dedicación. Palma Guillén, una de las personas que más la conocía, contaba:

Fue una autodidacta total... Todo lo que llegó a saber –y sabía mucho y de muchas cosas– lo aprendió por sí misma, devorando primero los manuales de la pobre biblioteca provincial y los libros, las revistas y los diarios llegados de la capital o del extranjero, y estudiando, sola siempre, después.... Leía y leía sin descanso, señalaba en los libros lo que le

interesaba o lo que ignoraba, copiaba, buscaba enciclopedias y nuevos libros para aclarar sus ideas... (Arrigoitia, 1989, p. 7)

Al no poder obtener el título en La Serena, viajó a Santiago en 1910. Recibe el título de maestra primaria (sin haber pasado por aula universitaria alguna) e inicia su recorrido por los Liceos de Traiguén, Antofagasta, Los Andes, Punta Arenas, Temuco y Santiago. Desde ese lejano 1910, Gabriela será una profesora (y también directora) de liceos. En todas partes, según Concha “el chaqueteo<sup>1</sup> chileno la corretea” (2015, p. 23). Así lo señaló en el artículo “El oficio lateral”, que escribió para el primer número de la *Revista de Educación* de Santiago de Chile, en marzo de 1923, sobre sus primeras experiencias en la educación:

Empecé a trabajar en una escuela de la aldea llamada Compañía Baja a los catorce años, como hija de gente pobre y con padre ausente y un poco desasido. Enseñaba yo a leer a alumnos que tenían desde cinco a diez años y a muchachotes analfabetos que me sobrepasaban en edad.

A la directora no le caía bien. Parece que no tuve el carácter alegre y fácil ni la fisonomía grata que gana a las gentes. Mi jefe me padeció a mí y yo me la padecí a ella. Debo haber llevado el aire distraído de los que guardan secreto, que tanto ofende a los demás. (Mistral, 1979, p. 43)

Sobre sus experiencias en la escuela de Compañía Baja, la poeta afirma que a esta aldea no le agradó que le asignaran una adolescente de 14 años para enseñar en su escuela. Se da cuenta de que su forma de ser, carácter e incluso fisonomía son condicionantes o un lastre y tienen más peso que las capacidades profesionales o los aportes que podría haber hecho en la escuela. Así que fueron muy pocas las amistades que tuvo la joven maestra. Cerca de la escuela tenía su casa, un ancho olivar y, además, muy cerca, la belleza del mar, lo que reemplazaba posibles amistades.

Se desempeñó en diversos cargos pedagógicos desde 1904 hasta 1922: ayudante de escuela, maestra, profesora de secundaria, directora del liceo de mujeres. Entre 1903 y 1910 enseñó en su provincia natal. Entre 1911 y 1912 estuvo en Antofagasta y entre 1912 y 1918 es trasladada al Liceo de los Andes, en donde fue nombrada Profesora de Castellano e Inspectora. El río y el huerto

---

<sup>1</sup> Esta palabra se usa en Chile de manera coloquial, el verbo “chaquetear” significa según la RAE: “Impedir por malas artes, normalmente el desprestigio, que alguien se destaque o sobresalga”.

le permitían aquí continuar el diálogo con la naturaleza que había comenzado en Montegrande y La Serena. En 1913, el poeta modernista nicaragüense Rubén Darío, que dirigía entonces en París la revista *Elegancias*, publicó el poema “El ángel guardián”, primer poema de Gabriela Mistral que se edita en una revista extranjera.

Ejerciendo en Los Andes, cultiva un huerto y un jardín, “el descubrimiento de un tesoro: el de la tierra de Dios, que me da una paz casi sobrenatural (...) no sé decir el encantamiento que me da este ejercicio nuevo, el olvido de mis penas.” (Quezada, 2019, p. 60). Luego, expresa su deseo: “quiero hacer, antes de morirme o de entrar en la vejez, una escuela según mi conciencia religiosa, agrícola, de programa simple, para siete niños muy pobres que coman conmigo, y trabajen conmigo el suelo. Así alivio mi corazón” (p. 60).

En esta época comienza a escribir los textos que después formarán *Ternura* (1924), cuyas rondas, incluso escritas a pedido de editores o antologadores de textos escolares (Quezada, 1989), son un juego didáctico. Integrando literatura, canto y movimiento, las rondas abren un lugar de reflexión fuera de los ideogramas hegemónicos. A esta época pertenecen algunos de sus textos pedagógicos más conocidos, gracias a la compilación *Magisterio y Niño* (1979) de Scarpa: “La enseñanza, una de las más altas poesías” (1917), “Palabras a los maestros” (1918), “La oración de la Maestra” (1919). Durante su larga permanencia en Los Andes colaboró en diversas publicaciones literarias y pedagógicas del país (*Pacífico Magazine*, *Primerose*, *Familia*, *Revista de Educación Nacional*, *Figulinas*).

Mistral abogó por el surgimiento de la Escuela Nueva o Activa para que toda la infancia accediera a la educación y fuera obligación de los adultos velar por su asistencia. En 1910, en plena conmemoración del Centenario de Chile, la joven maestra Gabriela Mistral publicó el artículo “Ventajoso Canje” en el periódico *El Coquimbo*, exhortando a la instauración de una Ley de Instrucción Primaria Obligatoria.

### 1.3. Los Juegos Florales

Pese a que escribía en la prensa local desde el año 1905, el hecho que la hace conocida y que catapulta su carrera literaria nacional es la obtención del primer premio de poesía por sus *Sonetos de la muerte* en Los juegos Florales de Santiago en 1914, concurso de renombre e importancia en Chile. Sin embargo, Mistral no se presenta a recibir el premio. Al plantear este interrogante es necesario analizar cómo es la organización y los códigos culturales que hacen posibles estos juegos. Es necesario señalar, al mismo tiempo, que Mistral es la primera mujer en obtener el premio en este certamen.

Si primero ya había irrumpido en la esfera pública con un discurso intelectual en la prensa, lo siguiente, fue participar en el concurso literario de poesía. Es necesario analizar estos dos elementos, primero el escenario en el que Mistral “invade”, la época o el campo cultural y segundo, la imagen o la forma “performativa” según Butler (2003) de cómo representaba su género. Consideraremos tres conceptos centrales: género, clase y raza, y analizaremos cómo Mistral los tensiona, a tal punto de resignificarlos, a pesar de cómo eran entendidos en la época. Por un lado, se diferencia en su corporalidad, en su imagen, en su forma de vestir, y por otro, se distancia de su origen, ya que provenía de una realidad rural, austera, pobre, alejada del estilo de vida capitalino y sus lujos, reuniones sociales, moda y estilo.

En Chile, los Juegos Florales se pueden ubicar en el ámbito de lo neo-colonial, porque actualizaban desde lo peculiar de la configuración socio-histórica, un modelo de certamen poético/performativo vigente en los principales centros urbanos en los que regía la hegemonía europea y la sensibilidad de la *Belle Époque*. Se trataba de una manifestación del referente mundial constituido por Europa a la fecha, dada su formidable expansión territorial, económica y cultural, al punto de que Hobsbawm designa a este periodo como la “Época del Imperio”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Europa (en la Época del Imperio, 1875-1914) era no solo el núcleo original del desarrollo capitalista que estaba dominando y transformando el mundo, sino con mucho, el componente más importante de la economía mundial y de la sociedad burguesa. No ha habido nunca en la historia una centuria más europea ni volverá a haberla en el futuro” (Hobsbawm, 1998, p. 26-27).

María de la Luz Hurtado (2008), académica que analiza cómo fue el ambiente que imperaba en Chile cuando Mistral recibe el premio de los Juegos Florales, anota que la opulenta dinámica festiva de la alta burguesía europea vinculada a las noblezas aún vigentes fue vivida como una *Belle Époque*, desplegándose en el espacio público mediante manifestaciones de la modernidad impregnadas por formas de “publicidad representativa” evocativas de las empleadas en las cortes del Antiguo Régimen. Esto se dio en medio de abismales contrastes sociales. Chile experimentó este periodo de modo similar, ya que su oligarquía se sumó a la ritualidad de gasto y exhibición de esa época imperial, apoyada en que poseía la mayor concentración de la propiedad a nivel mundial en sectores clave de la economía, en tanto el país sufría tasas de mortalidad similares a los más pobres países africanos (Collier y Sater, 1998, p. 148 y 161).

En esta Época del Imperio, la “parafernalia modernista” se valió de la “inscripción del dinero en los objetos” –el dinero, esa ecuación de representación fetiche en la era del capitalismo financiero– para poner en el centro del espectáculo social a los que podían permitírselo y, al mismo tiempo, desplazando y humillando a otros. Este hecho cooperaba, sin quererlo, con la proliferación de grupos y clases sociales (medias, obreros, artesanos, mujeres) que irrumpían al unísono en el espacio público monopolizado por las burguesías a través del siglo XIX, y que fueron accediendo a cuotas de poder y transformando las dinámicas sociales. Estos grupos que diversificaban el espectro de lo social y del género no siempre podían o querían hacerlo desde una lógica diversa. Con frecuencia solían propiciar espacios híbridos articulados desde lo hegemónico que, no obstante, dejaban intersticios en los que afloraban otros modos de subversión por caminos inesperados. Este puede ser el caso de Mistral, quien desafía la parafernalia modernista que sustentó dichos Juegos, primero desde el gesto de sustraer su cuerpo al espectáculo y a su lógica performativa para luego afirmar su presencia, en tanto clase/etnia y género, desde el poder transgresor de su palabra poética (Hurtado, 2008, p. 165).

Es en este contexto en el que la SAECH (Sociedad de Artistas y Escritores de Chile) organiza en 1914 el concurso nacional de poesía, comedia y teatro. La especialización del oficio se hizo posible por la fundación de asociaciones gremiales, como la SAECH, que buscaba cultivar, ampliar y defender el oficio, elevar la calidad de su producción y obtener difusión y reconocimiento público. La directiva de 1914 de la SAECH expresa la amplitud y el límite de sus integrantes: miembros vinculados a la élite social, que comparten la conducción de la institución con escritores de clase media inmigrantes de la provincia, sin que ninguna mujer integre la directiva, pese a que ya muchas publicaban en la fecha.

Lo que se pedía en los Juegos Florales era incluir solo a quienes mejor representaban los capitales dominantes dentro de “lo digno de ser visto”, ya que graduaron la visibilidad de los sujetos según categorías de poder social cruzadas con la de género, según la belleza del cuerpo (femenino) y la de la palabra (masculino). De esta forma, se usaba a la Corte de Amor como ejemplo de ceremonia, o símbolo de lo que representaba poeta y poesía. Se optó por un segmento de lo femenino que se identificaba con la más alta expresión de la *raza*: jóvenes de la alta clase social chilena, aristocráticas, blancas, caucásicas y pertenecientes a círculos de familias gobernantes<sup>3</sup>. A tono con magno evento, el teatro de palcos, el gran Teatro Santiago sería el espacio sugerido para hacer la importante ceremonia.

Esta convocatoria se distinguió por aplicar un sesgo de género. El llamado a participar que se hizo en la sección “Vida Social” de la revista *Zig-Zag* supuso: en tanto lo masculino se representó con “eminentes poetas chilenos” quienes organizan el concurso; lo femenino, en cambio, se representa con la Corte de Amor o “damas de alta alcurnia y a veces de estirpe real” que coronan a los poetas. Además, se pide el apoyo y participación de la “sociedad femenina” chilena para “alentar los esfuerzos de los que enaltecen la patria”

---

<sup>3</sup> En esta época finisecular dominada por el darwinismo social “la idea de *raza* impregnó de modo tan potente los enunciados de verdad como la de *progreso* (Hobsbawn, 1998, p. 40). En las políticas de inmigración de europeos a Chile se negaba el componente indígena de su población para asimilarla al caucásico, sede de la civilización más desarrollada. “La población chilena es altamente homogénea, donde la raza blanca caucásica predomina casi sin excepción... solo un antropólogo profesional sería capaz de discernir las huellas de linaje aborigen en las clases bajas (Chilean Government, 1915, p. 53).

(Hurtado, 2008, p. 170). Son las bellas mujeres aristocráticas el estímulo de los poetas chilenos, siguiendo la lógica poeta/musa.

A principios del siglo xx, la belleza femenina era casi un requerimiento para participar en el espacio público, por ejemplo, en los teatros de palco. De aquí que las mujeres, entre otras actividades, iban a los teatros de palcos para ser vistas y para sentirse incorporadas en la moda ostentosa de la época y brillar con sus joyas. En estas instancias sociales no tenían cabida los y las pobres o los feos o feas, porque en estos se distinguía el desarrollo de la raza, en cuya cúspide estaba el hombre blanco racional y la mujer bella y blanca. Según Foucault (2001), la fealdad es un estigma psíquico que hay que esconder por “anormal”, como por ejemplo se escondió a los pobres que vivían al lado del Palacio de Bellas Artes en la fiesta del Centenario por no estar a la altura del desarrollo civilizatorio del país. Esto revela que la alta sociedad no quiere verse reflejada en un espejo de miseria, fealdad, pobreza, que no calza con el proyecto de sujeto ideal moderno, cuya apariencia es signo de progreso psíquico, espiritual y racial (Hurtado, 2008, p. 174).

Fernando Santiván (1912), el principal organizador de los Juegos Florales declaraba en 1912, en el mismo semanario en que solía publicar Mistral, que la principal tarea femenina era agradar al hombre, para lo cual debía transformar su cuerpo con medios artificiales para proyectar en él la belleza de su alma:

La mujer es artista de raza, ni más ni menos que un escritor o un músico de profesión. Ellos modelan hermosos bustos en yeso o mármol... La mujer, en cambio, hace de su cuerpo... una obra de singular belleza... La moda femenina es el molde, el vaso... que construye toda alma de mujer para mostrarse en toda su poderosa seducción (s/p)

La creación artística para la mujer solo se puede dar a través de su cuerpo y siguiendo los parámetros de la moda femenina es un reflejo de su alma. Luego concluye en su ensayo: “El arte... tiene también su aristocracia, su clase media y su bajo pueblo... la mujer de poco espíritu, por mucho que se atavíe, no pasará jamás de ser una obra mediocre... mientras la otra se desplegaría ante Ud. como una magnífica flor... usando el arte de vestir como un simple medio para producir belleza” (s/p).

Estas citas reflejan cómo la cultura de la mujer flor o de la delicadeza femenina estaba presente y era hegemónica en la época. Como puede suponerse, Mistral consciente de esto, no asiste al escenario y a la premiación, que además estaba cargada parafernalia. En esa noche también se elegía a la joven más bella del certamen, que se transformaría en la Reina de los Juegos de ese año. Quien elige a esta dama no es nada menos que el poeta triunfador, asociando al ejemplar más bello, la mujer flor y al trovador, hombre intelectual exitoso, perpetuando la máxima darwiniana. Los poetas ganadores para cada concurso son proclamados por el presidente del jurado (Hurtado, 2008, p. 180).

Ante la ausencia de Mistral en la entrega de premios, el presidente de los juegos florales Víctor Domingo Silva, recitó los versos ganadores los *Sonetos de la muerte* y recibió la flor natural de manos de la reina de los Juegos Florales, María Letelier del Campo. Sin embargo, sí asistió de forma anónima y se ubicó en el público del anfiteatro o la galería, lugar del teatro que no requería código de vestimenta elegante y con un precio muy inferior al de los palcos, cuidando así su anonimato. Lo sabemos por una carta escrita a uno de los presentadores, Manuel Magallanes Moure, con quien tuvo una relación amorosa y epistolar, que nunca llegó a concretarse: “Fui solo por oírlo. No por oír mis versos (los había escuchado leer); no por aquello de los aplausos de una multitud (unos momentos entre la multitud me hacen daño); por oírlo a Ud., por eso fui” (Mistral, 1999b, p. 23)

A continuación, nos analizaremos las características físicas de Mistral. Al observar las fotografías de la poeta de esta época, nos percatamos de que prima una imagen austera, recatada y poco convencional. “Una mujer de un metro ochenta centímetros de altura, rasgos indígenas, vestir franciscano, que no usaba joyas ni maquillaje” (Cabello, 2015 p. 161). Existen muchos testimonios que describen la presencia física de Mistral y que además sugieren lo problemática y desestabilizadora que resultaba. La maestra mexicana Palma Guillén comenta que, cuando la conoció en 1922 “era una muchacha presumida, me pareció mal vestida, mal fajada, con sus faldas demasiado largas, sus zapatos bajos y sus cabellos recogidos en un nudo bajo” (Guillén, 1997, p. 10). Por otra parte, el poeta Pablo Neruda, en sus memorias, la

recuerda así: “Cuando me llevaron a visitarla la encontré buenamoza. En su rostro tostado en que la sangre india predominaba como en un bello cántaro araucano, sus dientes blanquísimos se mostraban en una sonrisa plena y generosa que iluminaba la habitación” (1984, p. 28). ¿Dónde se habría ubicado Mistral en el escenario de los premios, si, por un lado, estaban los poetas laureados y por otro lado la Corte de amor, conformada por las mujeres más hermosas? ¿Qué lugar le correspondía a Mistral si no se adscribía a los cánones de género, pero tampoco al grupo de los que resaltaban por su oficio poético pues todos eran hombres?

Su triunfo como ganadora de la Flor Natural fue sin duda inesperado, poniendo en jaque el esquema performativo de los Juegos Florales. La poeta abre un espacio dentro del campo intelectual que hasta ahora había sido binario, donde por género los individuos tenían un rol asignado, pero también en cuanto a clase, ya que derriba el mito del sujeto intelectual o escritor que pertenece a la aristocracia y la urbe. La premiada es una mujer de clase social baja, campesina y de rasgos indígenas. Este es el cruce entre género, clase y raza que notábamos antes, y que Mistral resignifica.

Pese a participar de manera “ausente”, hubo algunos quienes no estuvieron de acuerdo en que Mistral participara en un concurso de esa envergadura, ya que, días después de la celebración, recibe una nota anónima donde la llamaban farsante. Ella comenta en una carta que esto le dolió profundamente pues “nada he cuidado más celosamente que de ser presuntuosa y me he arrancado con pinzas calientes las pequeñas vanidades” (Mistral, 1997b, p. 30).

La reina y ganadora de la Corte de Amor de la misma noche que Mistral ganó la Flor natural por sus versos fue María Letelier. A ella fue dedicado un álbum de poemas en su homenaje donde participaban los poetas chilenos del momento y Mistral. Es interesante rescatar el poema que la escritora dedica a Letelier. Como puede adivinarse, los poemas escritos por hombres reiteran en sobremanera los atributos virginales, puros, delicados, la belleza y el silencio que abundan en la reina (Hurtado, 2008, p. 185). Mistral escribe el soneto “Con su retrato” y al igual que los otros poetas la enaltece a una categoría virginal e

inalcanzable, pero el gesto que destacamos es que la poeta hace presente su identidad de género y de clase, también si se quiere, de raza, al interpelar a la musa:

Reina de la pestaña fina  
que me ha ocultado tu mirar,  
¡ah! Cómo esta agria campesina  
de alma fragosa te va a amar.

Desde tu breve cartulina,  
reina de la pestaña fina  
¿no me querrás melificar? (Mistral, 2000, p. 71)

La voz lírica se identifica como una “agria campesina” y se contrasta con la presencia de la musa celestial. La campesina tiene un alma “fragosa”, áspera, escarpada. De esta manera se presenta en falta, incompleta, pide a la reina que la endulce y borre lo agrio, lo malo que hay en ella. Este poema bien puede reforzar la tesis de que Mistral no se sentía “digna” para presentarse a los Juegos Florales, que optó por no someterse a los juicios de los presentes y evitar una condena social. Es decir, existe una conciencia de lo inadecuada que habría sido su presencia en público en la ceremonia. Recordemos el artículo “El oficio lateral”, citado anteriormente, donde menciona que empezó ejerciendo como maestra rural y que no le cayó bien a la directora: “Parece que no tuve el carácter alegre y fácil ni la fisonomía grata que gana a las gentes”. Mistral creía que su carácter y su fisonomía eran incómodos o desestabilizadores. Esta misma incomodidad de presentarse en cuerpo frente a otro se ve en la numerosa correspondencia que sostiene con el antes mencionado poeta Magallanes Moure. Mistral pospone el encuentro durante años y no acude a las citas presentando excusas. En una carta la poeta le expresa su temor ante un posible encuentro personal:

Tú no serás capaz (interrógate a ti mismo) de querer a una mujer fea. (...) Dime la verdad Manuel. ¿Tan grande es la ceguera que tú mismo te has dado que nunca has pensado en lo que puede resultar de nuestro encuentro? ... ¿Serás capaz, te dejará la bondad ser honrado para no tocarme, para no decirme una palabra más de cariño, después del desengaño? ... Tú, ¿me querrás fea? (Mistral, 1999, p. 59 y 61)

La poeta teme decepcionar con su presencia a Magallanes, cree que se va a desengañar cuando no encuentre lo que espera y que es posible que no vuelva a comunicarse con ella, o al menos, no como antes del encuentro, le pregunta directamente: “¿Tú me querrás fea?”. Hay dos motivos por los cuales Mistral pudo sustraerse del certamen, primero por su ética y por su discurso que le impedía participar en una fiesta de lujo, donde primaba la cosificación de la mujer y el reconocimiento de esta a través de su cuerpo y la decoración de este. Anteriormente repasamos lo que escribe en su artículo “La instrucción de la mujer”, que es precisamente lo opuesto a lo que este tipo de certámenes quiere explotar. Por otro lado, también influye la clase, Mistral pertenece a los desposeídos, a aquellos que la modernidad quiere excluir o que no tienen participación, para los que el progreso es su antagónico, por lo tanto, que forman parte del ruralismo. En otro plano más íntimo, pero no menos importante, también está la percepción o autoconciencia que tiene Mistral sobre su propia imagen y sobre cómo su cuerpo de mujer con rasgos indígenas, desarreglado, sin pretensiones, sin maquillaje, no es digno de presentarse en una reunión social lujosa como la que hemos descrito o la desestabiliza y cómo ella se define en las cartas que vimos como una mujer “fea”. Si bien se margina, mediante la sustracción de su cuerpo del escenario público, al mismo tiempo, se hace presente con la producción de sus textos, sus versos, los *Sonetos de la muerte*, que ganaron el premio máximo y luego con el poema a la Reina, donde se expresa como una “agria campesina”. Por lo tanto, transgrede las reglas del certamen, es decir, con este doble gesto como señala Hurtado:

Evidencia ambigüamente su condición de incongruente y anómala en tanto cuerpo/género/etnia respecto a lo esperado del ganador de este magno concurso de arte, lujo y belleza y deja fluir luego sus deseos en fuga desde lo subalterno desde lo dominante. En tanto mujer desterritorializada que busca su lugar desde su propia raigambre y condición, hace efectiva una voz poética que explora con valentía en la herida personal y social, y no cede ni delega a lo masculino dicha capacidad (2008, p. 189).

Es significativo que, en *Poema de Chile*, la voz lírica vuelve al territorio chileno, pero sin cuerpo, como un fantasma, “sin bulto ni peso”, como menciona en el poema “Hallazgo”, sustrayendo nuevamente su cuerpo de mujer, pero haciéndose presente mediante el diálogo con el niño, sus enseñanzas, sus comentarios sobre la sociedad chilena, la sabiduría. De alguna manera, recrea el doble gesto, refuerza la prevalencia de la palabra por sobre el cuerpo y también revive “la herida personal y social”. Aún así, el niño la llama “la mama” y la define como un sujeto femenino, al igual que ella a sí misma.

La creación literaria estaba ligada con la élite social y también cultural. Primero como mujer no cumplía con los mandatos sociales, al ser una mujer alta, con rasgos indígenas, mirada seria, sin maquillaje y vestir franciscano. Así la muestran los retratos e imágenes que se tienen de la época. Su mirada es seria, impone autoridad. Asistir a la “parafernalia modernista” habría sido el equivalente a disfrazarse o personificarse, para participar o integrar un estereotipo que Mistral justamente quería cambiar.

Según Claudia Cabello, Mistral fomentó muchos de los mitos que crecieron en torno a ella y, al igual que otras escritoras en ambientes intelectuales y creativos masculinos, contradujo en su práctica literaria e intelectual la pose de modestia y marginalidad que desplegaba, y que ahora reconocemos como “treta del débil” (Ludmer, 1984). Se caracterizaba como una mujer humilde, lejana de los círculos intelectuales, así como una ganadora de premios y distinciones que no le eran merecidas (Cabello, 2015, p. 163).

En su artículo “La letra y el cuerpo: la imagen visual de Gabriela Mistral de 1905 a 1922” (2015) Cabello propone que la escritora crea una estrategia o un proyecto intelectual donde es consciente de la construcción que hace de su imagen visual y cómo esta juega un rol decisivo en el lugar e influencia que la poeta tiene en la historia cultural chilena y latinoamericana de la primera mitad del siglo xx. Poner en escena su trabajo intelectual y talento por sobre su cuerpo:

La figuración pública de Mistral desde 1905, en un principio exclusivamente a través de la letra impresa, revela su intención de construirse como mujer escritora, pensadora y promotora de políticas públicas por medio de estrategias retóricas, visuales y performativas que exhiben al mismo tiempo que desbordan y trascienden las identidades de género y clase. Mistral se afirma en esas identidades y al mismo tiempo las re-significa, evitando así que se la circunscriba a categorías que la excluyen de los circuitos intelectuales y plataformas discursivas en las que, con dificultad comienza a ingresar. (p. 168)

Existe una oposición que Mistral quiere resaltar, esta es la vanidad, las joyas, lo material, *versus* el conocimiento. En el citado texto “La instrucción de la mujer”, la poeta declara: “Hágasele amar la ciencia más que las joyas y que la seda”. Este texto claramente marcó la forma en la que fue percibida, su discurso intelectual fue reforzado reafirmado por su imagen o cómo se presenta en sociedad. Se mostró como una mujer entregada solamente al conocimiento y no a los lujos, y como una mujer que es capaz de percibir las necesidades de las personas precarizadas. Se dibuja como portadora de una especie de deber moral o ética, que propone cambios sociales y hace un llamado para que los otros se sensibilicen con esos temas. Su texto está escrito en imperativo, como una orden.

Por otro lado, los temas de sus primeros cuentos y prosas poéticas promueven una imagen de la poeta como una joven sombría y amargada. Este podría ser el origen de Mistral como una escritora dolorida, mito que más adelante ella querrá matizar al destacar otros tópicos de su poesía y labor profesional (la infancia, la educación, el americanismo, la paz mundial, entre otras). En 1924 señala “yo ya no quiero hacer más poesía dolorosa (...) Ya es tiempo de aquietarse, de serenarse, se encienden las lámparas, el agua tiene un color de paz y si yo persisto en esa actitud parecerá que es “pose”, y yo detesto la pose; por eso me enfada que me quieran retratar con un libro en la mano o escribiendo” (García Huidobro, 2005, p. 88). En 1908, cuando Mistral ya era más o menos reconocida por sus escritos en su región, el crítico literario Carlos Soto Ayala hace una antología de la literatura coquimbana, e incluye a la poeta. En este compendio destaca a Mistral por ser una de las pocas mujeres que prefiere ser reconocida por su talento más que por su belleza o linaje, y agrega: “La señorita Godoy es una Lamartine femenino; es un Bécquer

con alma de mujer” (Soto p. 103). La describe como un sujeto extraordinario y prosigue a resaltar el dolor y sufrimiento de sus textos “esas páginas están escritas en el santuario de la soledad, egoísmo enfermo de dolor” (p. 104).

Las imágenes que retratan a la poeta durante esta época evocan una mirada seria. Cabello señala respecto a un retrato en particular del año 1906: “La severidad de la mirada de Mistral es particularmente acentuada y es característica de otros retratos posteriores en los que posa en su rol de maestra o directora de escuela, y parecen querer evocar la autoridad e imposición de disciplina que se exigía a las maestras” (Cabello, 2015, p. 170). Esta “pose”, en palabras de Mistral, es totalmente opuesta a la pose con la que, por ejemplo, se presenta la Corte de amor de los Juegos Florales, o la pose de mujer flor, sentimental y delicada. Nuevamente vemos este contraste entre vanidad y austeridad, debilidad y severidad. La minimización de los símbolos que eran propios de las mujeres en esta época, es decir, los sombreros, maquillaje, joyas, que revelan las fotografías de Mistral, es más evidente al compararla con señoritas que ostentaban adornos, pieles y peinados.

Inés Echeverría (Iris), escritora contemporánea a Mistral que se relacionó con ella a pesar de las grandes diferencias de clase que las separaban, hace una larga descripción de Mistral y la sitúa en una categoría más allá de lo femenino y masculino: “Junto a la potencia de un guerrero aborigen, el gemido de una mujer irredenta. Trasciende bravura y nostalgia. Está más allá de los sexos. Palpita en su ser el alma colectiva y potente de la tribu” (2002, p. 523). Para Iris, Mistral estaría más allá de los sexos no solo por la austeridad y el hecho que Mistral “se mostraba al desnudo implacable de la naturaleza” (2002, p. 524), es decir, no se maquillaba, ni peinaba sofisticadamente y destacaba por ser un sujeto cuya fuerza y singularidad no calza en los esquemas de clase y género de su tiempo. Este testimonio, que aporta la mirada de una mujer ante Mistral, no explica la “rareza” de la poeta en términos simples de una mujer masculina, sino que abre posibilidades identitarias “más allá de los sexos”. La imagen de Mistral en su sentido más amplio tuvo como uno de sus efectos hacer evidente las estrechas definiciones de género de su época y su relación

con la intelectualidad, al borrar de una manera no explícita, pero indiscutible, los límites de género, de clase y de raza.

En 1911, mientras se halla en la ciudad de Antofagasta, Mistral reflexiona acerca de ciertas dificultades sociales que experimenta: “Noto que no tengo condiciones para ganarme la cordialidad fácil de la gente que me rodea. O me profesan una veneración que no me agrada o me demuestran desconfianza o cierta dolorosa frialdad” (Teitelboim, 1996, p. 56). Resulta notable la explicación que ella da y la fragmentación de la identidad que aquí se manifiesta: “Capaz que todo esto se deba a que todo en mi vida tiene un fondo intelectual. Primero soy eso y después, pero muy después recién soy mujer sin mucha gracia humana y sin mucha comunicación” (Teitelboim, 1996, p. 56). Nuevamente nos encontramos con una percepción de sí misma negativa, “sin mucha gracia humana”, lo que perjudica sus relaciones interpersonales, cómo es percibida por quienes la rodean, y, por lo tanto, sus experiencias en las ciudades donde se va desempeñando como maestra.

Otra característica que puede perfilar a Mistral como escritora en la época es la rudeza o el desprecio que manifiesta hacia ciertos tópicos literarios que eran comunes en la escritura de mujeres de su época. Durante su estadía en la ciudad de Los Andes, Mistral se escribió regularmente con el joven Eugenio Labarca, aspirante a escritor, a quien aconsejaba y con el cual compartía sus juicios críticos y lecturas. En una de estas cartas, en 1916, hace una evaluación negativa de la historia y el estado actual de la literatura femenina:

No está de más que le diga lo que pienso sobre la literatura femenina en general, sin especializarme en nadie. Hay una montaña de desprestigio y ridículo en Chile echada sobre las mujeres que escribimos. Hubo razón en echarla. Sin exceptuar ni a doña M. Marín del Solar, la mujer en Chile se ha extendido como las feas enredaderas en guías inacabables de poemas tontos, melosos y lagrimosos, galega pura, insípidez lamentable, insufrible gimoteo histérico.

Y lo que nos ha perdido es la pata [sic] de Uds., el elogio desatinado de los hombres que no se acuerdan al hacer sus críticas de los versos escritos por tal o cual mujer, sino de sus ojos y de su enamoradizo corazón... Sé que la obra hermosa de una nos prestigiará a todas y cubrirá siquiera en parte, las vergüenzas de tanta hojarasca loca y necia (Alegría, 1966, p. 30).

La poeta se manifiesta a favor de las críticas negativas o la fama que tiene la escritura femenina, el “desprestigio” y “el ridículo”, apelando a que son poemas “tontos”, “melosos”, donde protagoniza el “insufrible gimoteo histérico”. Es decir, la escritura femenina se ha construido solo con el canon de la sensibilidad, la queja y la histeria. A continuación, culpa a los hombres, pues han sido ellos los que han elogiado este tipo de escritura, sin tomar en cuenta los versos escritos, sino el cuerpo femenino. Así señala con bastante ironía que al leerlas se tiene en mente “sus ojos y su enamoradizo corazón”; por tanto, la escritura de mujeres está condicionada por la percepción que se tiene de su género desde la perspectiva masculina y hegemónica. Por este tipo de críticas o por decir lo que pensaba sobre algunas escritoras femeninas fue tachada de envidiosa y se le quitaba el crédito de su opinión. Es importante mencionar que Mistral no tenía una visión negativa de toda la escritura de mujeres, de hecho, siempre fue una promotora de diversas figuras femeninas de su época, no solo de escritoras, sino de todas las artes. En una ocasión relata un comentario sobre un libro firmado con el pseudónimo de Juana Inés de la Cruz, que correspondía a la escritora Luisa Anabalón (más conocida con el pseudónimo de Winétt de Rokha):

Dije que me parecía que hay en Juana Inés temperamento artístico verdadero, que aún no da su expresión acabada. Dije que el libro no me había dado emoción alguna. Agregué: algunos explican por ahí que son rimas muy sutiles. A mí las cosas muy sutiles se me escapan. Dije: Se parece a todo esto que hasta hoy hemos escrito las mujeres de América, excepción de una enorme Delmira Agustini (Quezada, 2015, p. 62).

Al parecer, estas opiniones fueron mal recibidas por la escritora, que se sintió injustamente criticada y declaró que la opinión de Mistral estaba fuera de lugar: “la Srta. Juana Inés lloró y dijo ella a su hermano: ‘Gabriela me tiene envidia. Mi libro lo juzgaron Fulano, Zutano, Mengano que saben más que ella. Envidia pura’”. La poeta comenta en la misma carta:

¡Yo envidiosa! Si no fuera zozco, eso sería perverso. Tengo una facultad de admirar tan intensa y hermosa, que es lo mejor que Dios puso en mí. He dicho mi elogio cálido a las mujeres talentosas de mi país. Escribí largo y fervoroso sobre la Sra. Amanda Labarca; presenté a *Familia* a una Sra. Olga Acevedo a quien no conozco, pero a quien creo capaz de dar belleza mañana; Iris sabe cómo la admiro; sufro pensando en la dulce Shade (Mariana Cox Stiven). (Quezada, 2015, p. 62)

En su correspondencia también puede leerse cómo Mistral tiene especial cuidado de presentarse o definirse primero como sujeto intelectual, antes que sujeto atractivo, un objeto de deseo para el hombre, lo que, para ella, conseguiría un juicio crítico de su obra y no de su persona. Prefiere relacionarse con otros intelectuales en un plano de igual a igual y borrar su cuerpo femenino.

Mientras estuvo en Antofagasta, y con poco más de 20 años, comienza a escribirse con un maestro y poeta chileno, Antonio Bórquez Solar. En una carta inédita, probablemente la segunda que le envía al poeta (en 1911), Mistral aborda directamente el problema de establecer relaciones con escritores hombres y la necesidad de borrar o trascender cualquier posible tensión sexual para así entablar un intercambio en términos más igualitarios y fraternales. La escritora aclara: “Le agradezco muy en hondo que mi extraña presentación no le haya sugerido la idea de que busco más el hombre que el poeta (...) Busco en realidad la comunicación hacia un alma que sé hermosa (...) Así pues olvide Ud. que es una mujer quien le escribe y dispénsele la ternura que le dispensaría a un alma cualquiera” (Cabello, 2015, p. 177). Alejar a la mujer de la escritora no pasa porque Mistral reniega de su identidad femenina como rechazo a la definición cultural o la identificación genérica. La escritora hace uso frecuente de su identidad de género, tanto en sus poemas como en sus textos en prosa, y se apropia y resignifica los estereotipos femeninos que predominan en la época (maternidad, pacifismo, sensibilidad, relación con la naturaleza, entre otros). Es posible que lo que le resultaba problemático era identificarse con el género que siempre está subyugado, el que siempre se somete. Mistral detecta cómo la sociedad hace de la mujer un ser “inferior” en cuanto a lo intelectual, pero también en cuanto a lo moral, por ejemplo, con los matrimonios arreglados como dice en su texto sobre la instrucción a la mujer. Mucho años más tarde, en 1953, declara su testimonio sobre la desigualdad y el sometimiento de la mujer de la que fue testigo en su propia familia:

Casi siempre oí opinar sobre el caso de matrimonios mal avenidos en el sentido de que, si el marido falla, la mujer debe, a pesar de todo, tolerarlo, sufrir y callar, con tal de mantener la vida conyugal y en consideración a los hijos. Por eso los divorcios son un acontecimiento raro y siempre condenado en el comentario social o pueblerino.

Yo fui hija de una pareja mal avenida; siempre creí que mi madre debía haberse ahorrado los sufrimientos que le dio mi padre y haber salvado algo de felicidad para su vida. Siempre ella se rehusó al divorcio y la decisión suya se fundaba en el no despojar al esposo de sus derechos de padre y en esperar una reacción en sus hábitos. Esto no llegó, pero no oí jamás una sola queja amarga de esa mujer buena y hermosa como en las baladas, tampoco un solo juicio contra el compañero ingrato. Ella evitó siempre el que yo creciese alimentando un resentimiento amargo en mi espíritu.

En la aldea donde crecí era común el caso del padre ausente ligado a otra mujer, y la reacción de las víctimas era la misma de mi madre, es decir, un silencio *per vita*. (Mistral, 1999a, p. 122-123)

Aun así, cree que en el siglo xx es posible que el panorama histórico cambie. Hay una promesa en la que Mistral tiene esperanza, una apertura del campo profesional a la mujer y una invitación a ser considerada con las mismas capacidades que los hombres. En su artículo “Hija del cruce” (1942), comenta cómo fue transitar entre el fin de un siglo y el comienzo de uno nuevo y relata una conversación con que un diplomático chileno, Carlos Errázuriz, el que señaló que “Chile comienza en el siglo veinte”. A lo que Mistral le responde:

Para muy mal, don Carlos, porque Chile y las democracias criollas se han vuelto la “comida de las fieras” o el reparto de los empleos entre leones y hienas. Además, hemos formado en los niños tanta veneración del soldado, que ahora creemos que una sargentada [sic] es la mejor presidencia para nosotros. (1999c, p. 62)

Luego, el diplomático chileno le responde, y aquí señala el aporte positivo del cambio del siglo, tal vez el único que la poeta vea:

¿Y para bien, Gabriela?

Para bien, porque nosotras, las mujeres, habremos sido reconocidas como criaturas cabales y no como subespecie para la crianza y la cocina, y porque las profesiones que defiende el hombre como su coto de caza, habrán de abrirse y podremos darles y aseo moral. Si Chile parte en el siglo veinte, como usted dice, mal puede hacerlo con solo sus hombres y dejando atrás, como durante el diecinueve, la magnífica aportación de las mujeres. Sería un Chile trunco, manco, es decir, inoperante (1999c, p. 62).

#### 1.4. Proyecto pedagógico

La propuesta de Mistral es un proyecto nacional, la inclusión de las mujeres en el mundo profesional, donde tanto hombres como mujeres puedan contribuir homogeneizando los roles impuestos, todo esto sería posible mediante la educación. Y una educación con perspectiva de género, como señala en su ensayo “Educación Popular” de 1918:

Una ordenanza de instrucción primaria obligatoria ensayada por algunos municipios consigue ya llevar a las escuelas públicas a todas las niñas del pueblo. Se está labrando con eso, como un bloque de oro, el futuro de Chile, un hermoso futuro; se está asegurando la cultura de las masas de mañana; pero la inmensa cantidad de mujeres que no recibieron los beneficios de la obligación escolar queda al margen de esta era nueva. El Estado, al no abrir para ellas clases nocturnas, las declara tácitamente condenadas a no incorporarse jamás en las actividades humanas más nobles. Es una fatalidad monstruosa. En cambio, las escuelas nocturnas de hombres están desparramadas a lo largo de todo el país. Esta vez, como siempre, se cae en el absurdo de levantar el nivel de un solo sexo. Reformas parciales de tal índole no pueden conseguir la renovación de todo un ambiente, no mudan el alma nacional (Mistral, 2002, p. 324).

Advierte el avance, pero hace notar la diferencia y la desventaja en la que siguen quedando las mujeres que ya son adultas y que no han accedido a la educación. Piensa en el futuro y en las nuevas generaciones, pero no deja de tener en cuenta a las presentes y cómo se puede subsanar esa brecha de las mujeres que no accedieron a la obligatoriedad escolar. Tenía conciencia de la desigualdad y quería, por un lado, erradicar esta diferencia que existía entre los hombres y las mujeres, y al mismo tiempo, por medio de la educación, pretendía acortar la brecha de clases sociales.

La modernidad para la poeta tiene una doble cara. Como revisamos anteriormente, por un lado, el progreso entendido como la ilustración generaría nuevos espacios donde las mujeres podrían realizarse, educarse y por tanto ser autónomas. Pero, por otro lado, el progreso como modernización y nuevas técnicas conlleva un desplazamiento de los espacios rurales, de las aldeas, la ciudad toma protagonismo, y, por lo tanto, resulta amenazante. Mistral nunca compartió el amor por la vida cosmopolita, sino que se identificaba con la vida campesina, la aldea y la ruralidad, la austeridad, el campesinado y lo indígena.

Siempre abogó por los desvalidos y los sometidos al poder. En el mismo artículo comentado más arriba “Hija del cruce” (1942) recuerda las conversaciones de las mujeres que trabajaban con su madre, cuando ella era pequeña sobre la modernidad y el progreso. Es probable que estas opiniones fueran las que formaron su predilección por el pueblo y la ruralidad. Hay una resistencia femenina a la modernidad y a todo lo que le acompaña. Existe un orgullo de mujer rural que Mistral hereda, un matriarcado rural.

Celo la estampa de mi madre repasando con sus amigas, como si palpasen una gabardina importada, todos los adelantos que estaban vinculados a Montegrande con La Serena, y a todo el valle de Elqui con Chile. Veían que lo recoleto de su valle, comenzaba a acabárseles, y que todo ese modo de vida, a ritmo lento, con tónicas espaciaduras entre afán y tregua, que todo ese comadreo tibio y fiel, se les revolvía en una batahola de novedades que acaso daban más zalagarda que aporte: el tren, el periódico, el telégrafo. (1999c, p. 58)

Las mujeres notaban que el ritmo de vida que llevaban iba a comenzar a cambiar, que los tiempos se agitaban y el “comadreo tibio y fiel” sería reemplazado por el revuelo de los nuevos adelantos tecnológicos. Luego prosigue y hace explícita esta resistencia al nuevo siglo y sus adelantos:

Los embelecos del siglo veinte no calaron en el tuétano de nuestra vida montañosa. Mi madre y mi hermana continuaron sin diarios porque ninguna de las noticias –las llamadas “noticias”– les atañían o involucraban. ¿Qué más daba que se instalase electricidad en Vicuña si no la teníamos en Montegrande, y de qué servía saber los precios de halagos que no podríamos comprar ni aunque los pregonasen ante nuestras puertas? (1999c, p. 59)

El cambio que ocurría en la época, aunque pretendía impactar en la aldea donde creció Mistral, en realidad, era un proceso paralelo, que no hacía partícipe al pueblo y solo lo situaba en un lugar de espectador de esta transformación: “Muy envalentonados llegaban los afuerinos, vanagloriándose como quien hubiese crecido de golpe jemes más y fanfarroneando que ellos sí que eran del siglo veinte” (1999c, p. 59). La madre, sin embargo, no se deja encandilar por las historias que se cuentan y ridiculiza a los afuerinos que vienen a promover el nuevo siglo y sus adelantos: “Mi madre los tasaba de un

parpadeo y resumía el alarde con estas palabras certeras: ‘Titiriteros de circo ajeno’” (1999c, p. 59). Para la poeta, en plena infancia, le era más ajeno aún todo lo que estaba sucediendo, ella tenía sus propias riquezas, simples tesoros naturales del valle que la encandilaban y captaban su atención:

Digamos que a mis once años yo habitaba mi propio Elqui, el reino de todo niño, alhajado de maravillas muy simples: unos guijarros de río que para mí eran gemas de la Reina de Sabá, unas plumas de faisán que me había traído un arriero recogéndolas quizás donde, y la mata de jazmín que era mi Alambra perfumada (1999c, p. 59).

Para Mistral todo lo que podía estar cambiando le era ajeno, estaba protegida por el valle y por el matriarcado. El valle funcionaba como una barrera natural de ruralidad en la que la modernidad y los desarrollos tecnológicos o científicos, el llamado “progreso” no tenían cabida porque no formaban parte de la vida cotidiana de Montegrande. El pueblo o las mujeres del pueblo, a oídos de Mistral, se resistían a la tendencia moderna. No se dejaban encandilar por las luces de la modernidad. Esta predilección por el campo toma protagonismo después en la pedagogía que promueve. En textos como “Infancia rural” de 1928, manifiesta su desgano por las ciudades y la relaciona con su infancia:

Entre las razones por las cuales yo no amo las ciudades –son varias– se halla esta: la muy vil infancia que regalan a los niños, la paupérrima, la desabrida y también la canallesca infancia, que en ellas tienen muchísimas criaturas.

Si yo hubiese de volver a nacer en valles de este mundo, con todas las desventajas que me ha dejado para la vida entre urbanos mi ruralismo, yo elegiría cosa no muy diferente de la que tuve entre unas salvajes quijadas de cordillera: una montaña patrona o unas colinas, ayudadoras de los juegos, o ese mismo valle de un kilómetro de ancho y dividido por la raya del pequeño río, como una cabeza femenina.

Por conservar los sentidos vívidos y hábiles, siquiera hasta los doce años, a saber distinguir lugares por los aromas; por conocer uno a uno los semblantes de las estaciones; por estimar las ocupaciones esenciales, que son, precisamente, las bellas, de los hombres antes de conocerles las suplementarias y groseras: el regar, el podar, el segar, el vendimiar, el ordeñar, el trasquilar. (1979, p. 57)

De esta infancia rural, saldrían algunos de los principales preceptos que propone en el plano pedagógico. Teje así un entramado entre educación, infancia y ruralidad que corresponde a la experiencia ideal en la que Mistral

espera que se desarrollen los niños: "El estudio de las ciencias tiene por objeto colocar al niño en contacto directo con las cosas y fenómenos de la naturaleza" (2019, p. 67) Esta enseñanza potencia los sentidos y desarrolla las facultades del niño, pues "él es obligado a ver y pensar sobre las cosas que lo rodean y a expresar con claridad lo que ha visto, interesándose poco a poco hasta la simpatía por esa naturaleza que lo rodea" (2019, p. 67). Además, agrega: "La materia debe tomarse con preferencia de la Patria. Y el profesor deberá elegir, entre los temas, los propios de la región en que esté ubicada la escuela y los alrededores" (2019, p. 67). Más adelante, cuando se traslada a México estos preceptos adquieren un sentido medular en su visión pedagógica.

Un cambio importante en su carrera pedagógica ocurriría en 1918 (en cuanto su carrera literaria ya se ha destacado con el Premio de los Juegos Florales de Santiago en 1914), al salir del anonimato por la propuesta de Pedro Aguirre Cerda, ministro de Instrucción, quien le pide ocuparse del Liceo de Punta Arenas. Si bien, desde ese momento procurará introducir cambios en la orientación y gestión de los liceos en que trabaja, no parece que ninguno de ellos haya alcanzado la dimensión de una verdadera reforma. Ya en ese momento, su *métier de coté*, la poesía y el periodismo, serán su modo de realización, abriéndola al mundo. Por su parte, recordaba también años después que: "A pedido del ministro de Instrucción, fui nombrada directora del Liceo en Magallanes y navegué hacia las grises postrimerías chilenas" (1978, p. 369).

Las relaciones con Aguirre Cerda serían estrechas por varios años, pues compartía profesión y afinidades, eran maestros involucrados con su labor y el agrarismo, pues ambos eran partidarios de una reforma agraria. En 1929, Aguirre publicó *El problema agrario* y se lo dedicó a la poeta. Previo a esta dedicatoria, Mistral le había dedicado a él y su esposa su primer libro de poesía, *Desolación* (1922).

La poeta prosigue contando su misión en la Patagonia: "El encargo que me diera mi venerado amigo era doble: reorganizar un colegio "dividido contra sí mismo" y ayudar en la chilenización de un territorio donde el extranjero superabundaba" (1978, p. 369). La escritora se refiere a los inmigrantes

Europeos que fueron invitados por el Estado a colonizar el sur de Chile a fines del siglo XIX, para poblar el país y de paso, “mejorar la raza”<sup>4</sup>. Luego, prosigue:

El primer encargo se cumplió pronto; el segundo era más complejo para mujer. Pero un equipo de hombres de cultura me ayudó a ver y entender los “nudos” del caso magallánico-antártico, zona dura de vivir, pero materia fascinante para el chileno.

El profesorado que llevé resultaría bastante apostólico, puesto que se decidió a vivir largo tiempo en el país de la noche larga. Gracias a él nuestro Liceo abriría una Escuela Nocturna y gratuita para obreras –el analfabetismo era subido en la masa popular–. Mis compañeras iban a enseñar al más curioso alumnado que yo recuerde. Menos defendida del hielo que el hiperbóreo europeo, aquella buena gente –mujeres y hasta niñas– llegaba sacudiéndose la nieve al umbral y entraba a la sala con el hálito hecho vaho, dándonos el rostro rojo y duro que hace el frío, una piel parecida al pellejo del pececillo rojo... (1978, p. 369 y 370)

Este cargo lo ocuparía hasta 1920, impregnándose del paisaje y de la atmósfera de la Patagonia y llevando a cabo una importante labor cívica y educativa. Esta era la primera vez que Mistral salía de su región. Ante el cambio de clima, el templado valle de donde provenía, a la fría Patagonia, Mistral presentó una petición de traslado. Aguirre Cerda realizó contactos de acuerdo con lo solicitado por la maestra. Resulta lógico pensar que, por ser su tierra natal, el ministro creyó que a la poeta le gustaría instalarse en La Serena, por esto, hizo gestiones en esa dirección, y se las comunicó a Gabriela por medio de un telegrama, pero tal situación le mereció reparos. Así se lo señala en una carta de 1 de febrero de 1920:

Le ruego perdone la extensión de ésta: hace mucho tiempo que deseo, a usted que es la persona a quien todo lo debo en mi carrera, contarle algo de mi vida, y de mis ideas, porque debe conocerse a quien se ayuda, y usted ha ido muy lejos en su generosidad prescindiendo de este conocimiento.

Mis estudios en la Normal de La Serena me los desbarató una intriga silenciosa –con la que se buscó eliminarme– por haberseme visto leyendo y haciendo leer algunas obras científicas que me facilitaba un estudioso

---

<sup>4</sup> En el sur de Chile era donde habitaba la mayoría de la población indígena que sobrevivió a la colonización. A fines del siglo XIX, Vicente Pérez Rosales es nombrado agente de Colonización y tuvo como misión atraer inmigrantes para que poblaran las tierras del sur al mismo tiempo que se “mejoraba la raza”. Pérez Rosales presentó a los inmigrantes europeos –considerando diversas características tanto corporales, como sociales y psicológicas– como modelo ideal de relación en torno al trabajo y la confianza (Tijoux, 2016, p. 47).

de mi pueblo don Bernardo Ossandón, exdirector del Instituto Comercial de Coquimbo. Ya escribía yo algo en el diario radical *El Coquimbo* y solía descubrir, con excesiva sinceridad, mis ideas no antirreligiosas, sino religiosas en otro sentido que el corriente. Achaqué, lo que me ocurría a muchas cosas, menos a la verdadera. (1992, p. 73)

Mistral le comenta, con amargura, el inicio de su carrera en la pedagogía y los juicios a los que fue sometida y que, finalmente, la hicieron desplazarse. Fue acusada de atea y de socialista por la directora del colegio donde trabaja: “Me acusaba de lo último por haber procurado yo la incorporación de niñas de la clase humilde, cuyo talento conocía para las que el liceo estaba cerrado. Con estos cargos buscó ella un discreto modo de eliminarme: no me dio trabajo. Por delicadeza, renuncié” (1992, p. 72). La carta continúa así:

La situación de mi casa había cambiado mucho, y yo tenía que sostener a mi madre. Una sola vacante había en instrucción primaria, y la acepté con este desprecio absoluto que todavía tengo por las jerarquías dentro de un servicio en que no hay, en verdad, sino categorías morales e intelectuales. Fui a una escuela rural, a una legua de Coquimbo. Estuve allí dos años y vine a Santiago a dar mi examen final en la Normal N.º 1 por cuanto la de La Serena no me daba garantía alguna de honradez.

El personal de aquel Liceo, excepción hecha de los profesores y de la señorita Fidelia Valdés, se hizo solidario de la injusticia de su jefe. Conocí, en pequeño, toda la maldad de los fanáticos, pues se me aisló.

Tres manchas tengo hasta hoy para esa gente que no ha evolucionado, porque, para mi tierra, la Colonia, no pasa todavía: mi democracia, mi independencia religiosa y mis servicios en una escuela rural.

(...)

Mi mamá vive allá. Pienso que puede haberse dirigido a usted con este pedido de traslado y que en eso tengan su origen sus gestiones. Ella es muy apegada a su tierra; yo le tengo un profundo resentimiento y no he querido ir a ella hace diez u once años.

(...)

Dos palabras más sobre lo de mi pueblo.

Yo no soy antirreligiosa, ni siquiera religiosa. Creo casi con el fervor de los místicos, pero creo en el cristianismo primitivo, no enturbiado por la Teología, no grotesco por la liturgia y no materializado y empequeñecido por un culto que no ha hecho de él un paganismo sin belleza. En suma, soy cristiana, pero no soy católica. (1992, p. 73 y 74)

Este es el recuerdo de la poeta sobre su tierra natal, sobre cómo fue tratada por las autoridades de la escuela y de la iglesia. Existe un claro rencor con la comunidad pedagógica donde se desempeñaba y, lo más impactante tal vez, pese a la nostalgia y a los vínculos familiares que posee, es que no quiere volver ahí. Declara: “Tres manchas tengo hasta hoy para esa gente que no ha evolucionado”, estas manchas son su democracia, el derecho a expresarse, la independencia religiosa, el derecho de tener una creencia, aunque sea diferente a la de los demás, y su quehacer pedagógico como maestra rural. Mistral los desprecia y siente un profundo rechazo porque no pudo tener libertad de acción y de pensamiento. Menciona abiertamente el “profundo resentimiento que guarda desde hace diez u once años”. Es necesario aclarar que la aversión que siente Mistral por su localidad rural está relacionada con las jerarquías, las creencias que asocia a “la Colonia” y la poca evolución de pensamiento. Sin embargo, es contraria a la nostalgia que siente del paisaje, a la naturaleza y al entorno natural de su valle. Esto también se ve en *Poema de Chile*, en su camino “la mama” evade en su recorrido las ciudades, las instituciones, prefiere que no haya personas. Como maestra, mientras estuvo en el territorio nacional, comenzó una peregrinación, desde su pueblo rural hacia la ciudad más próxima, La Serena, luego se traslada al Sur y sigue conociendo otras ciudades donde ejerce como directora y profesora en Chile, se exilia de la Serena porque no la aceptan y se mueve a otras ciudades.

En 1920 trabajó en la ciudad de Temuco, en territorio de la Araucanía con viva presencia de población mapuche. Conoció a Pablo Neruda, alumno en el liceo local. Mistral lee los primeros poemas del adolescente poeta y le da a conocer la obra de los novelistas rusos (Tolstoi, Gorki, Dostoievski). Recorre campos y reducciones indígenas en un acercamiento directo “con la brava gente araucana” como se referiría más de una vez sobre los Mapuche. Ahí también se encontró con un ambiente hasta cierto punto enrarecido:

Lo más doloroso es la división, el estado de guerrilla, que el retiro de mi antecesora dejó aquí, en el personal y en el pueblo. El personal tardará mucho en educar, en alcanzar el sentido espiritual del oficio por esta razón. He sido y seguiré siendo imparcial, aunque me he convencido de que el bando (4 profesores) que acusó a mi antecesora es el menos sano.

Como toda guerra, adquirió las malas armas de la enemiga... (1992b, p. 85)

En una carta a Magallanes Moure fechada el 4 de enero de 1921, le comenta:

Mi día de hoy en la ciudad de Temuco: a la Estación a dejar a una amiga. Luego, una visita al obispo, quien me habló de mi mala práctica de no hacer vida social, con lo cual pierde el colegio. Le dije: “Nunca, ni por la situación más encumbrada, haré concesiones al mundo. O me admite el pueblo así, o me echa. Yo me iré antes de que me eche. Pregunte, Su Señoría, lo que ha ocurrido aquí en Temuco con mis antecesoras que hicieron vida de plaza y salones”. También hay en eso un poquito de orgullo, me dijo. No sé cómo se llame; pero sé que es bien para mi alma y todo lo demás no me importa, porque yo no guardo sino mi alma.

Triste yo me siento cada vez que hablo con un cura. Tal vez sea soberbia, que yo soy el verdadero cura. (1999b, p. 94 y 95)

Notamos como, a lo largo de su carrera, siempre se producen roces con las instituciones, ya sean educativas, religiosas o políticas, persiguen a la poeta. Nuevamente vemos la imposición, en este caso de la Iglesia, a que se abriera a las actividades de la ciudad y fuera más sociable para beneficiar al colegio. Es criticada por su forma de ser retraída y esquiva. Ante esto, Mistral responde que no va a ceder ante esos comentarios, pues conoce la naturaleza de la gente y sus habladurías. Intuye que involucrarse con más personas y participar de los círculos sociales –la experiencia se lo ha hecho ver– da pie a otras situaciones y comentarios: “Pregunte, Su Señoría, lo que ha ocurrido aquí en Temuco con mis antecesoras que hicieron vida de plaza y salones”. Después de un tiempo, comprende que Temuco es una ciudad de paso, en la que no puede proyectarse: “En este Temuco, fuera de mi Liceo y de esta Casa del Pueblo no me veo dando clases –y con esta lengua que me tengo, clara como una espada y tajante como ella también– teniendo delante a una mirada de ejemplares de su arribista sociedad” (2019 p. 82).

Después de Temuco comienzan las gestiones para hacer su traslado a Santiago donde se inaugura el Liceo 6 de niñas y ejerce como directora. La situación de Gabriela Mistral era complicada, puesto que en la correspondencia con Manuel Magallanes Moure le confiesa a propósito de la profesora Amanda Labarca, con quien tendremos oportunidad de encontrarnos nuevamente en este capítulo, que:

Me quiere mal y al reemplazarla yo, me hostilizaría a su modo, solapadamente. He dicho que me den Viña, colegio de igual categoría que este. Si no sale esto, me voy a Argentina sin duda alguna. Tengo allá muy buenas condiciones de trabajo. Aguirre no quiere que yo salga del país. Me duele oponerme a este hombre a quien debo todo. Mi mamá es el otro obstáculo para mi viaje. Aquí no me quedo (...) Tú sabías que Valdés, senador por Cautín, me acusó de intervenir en política. Es el Juan Duval que me insultó tres meses en Sucesos, hace años" (1999b, p. 98).

Juan Duval era el seudónimo que utilizaba Ricardo Valdés para escribir sus críticas literarias en la revista *Sucesos*. En 1917 se refiere al poema "Al Padre", que Gabriela Mistral había publicado en la revista *La Silueta* ese mismo año, calificándolo de "una maravilla de extravío intelectual y decadentismo poético" (Tagle, 2002, p. 238), y agregaba "si la poetisa ha pretendido expresar el mayor número de disparates en tan pocas líneas, ha logrado ampliamente su objetivo" (Tagle, 2002, p. 238).

Lo cierto es que el 14 de mayo de 1921 se fundó en Santiago el Liceo de Niñas N.º 6 del cual Mistral fue nombrada directora. En el desempeño de este cargo escribió sus "Pensamientos pedagógicos", texto que cuenta con una veintena de máximas educativas y didácticas dirigidas fundamentalmente a la enseñanza y a las maestras. En este período fue invitada por el gobierno de México, a iniciativa del ministro José de Vasconcelos, con el fin de colaborar en los planes de Reforma Educacional, que iniciaba ese gobierno, y en la organización y fundación de bibliotecas populares.

### **1.5. Reforma educacional en México**

La joven profesora sorteaba, entre la envidia y la rivalidad de sus colegas, a señoronas de la clase media acomodada, quienes arremetían con acusaciones de no tener título estatal. Mistral enseñaba en colegios secundarios y pasó a ser directora del Liceo de niñas en la capital. Que una mujer soltera de la clase media baja, una desconocida de provincia llegara a ese puesto era imperdonable en las altas esferas. En 1924 la Universidad de Chile le concedió el título de Profesora de Castellano, de forma extraordinaria, sin rendir exámenes, al regreso de su paso por México, es decir, cuando su carrera internacional ya había comenzado. No deja de impresionar el cúmulo de

expresiones duras y descalificativas que encontramos en su pluma en esos años en contra de la pedagogía y en contra de quienes hacen alarde de pedagogos. En una carta a Eduardo Barrios menciona: “Estoy asqueada de mi gremio en Chile” (...) “No creo en la gran farsa pedagógica de todas partes, el mercantilismo disfrazado de ciencia y de retórica embustera” (...) “Desdén totalmente la pedagogía como retórica de la mentira” (1992b pp. 95-99). Testimonios como estos abundan en su obra. Esta faceta de su persona no ha sido tratada con el rigor y en el contexto de toda su vida.

A lo anterior podemos añadir la pugna personal con Amanda Labarca. A Mistral le duele que Arturo Alessandri, presidente de Chile, dijera veladamente al ministro Vasconcelos que ella: “no era la representante efectiva y alta de la enseñanza femenina en Chile que los de fuera creían, que él le presentaría a la efectiva, que era la señora Labarca” (1992b p. 100).

Al momento de gestarse la invitación para participar en la cruzada educacional de México, la maestra es todavía una figura que, en el plano nacional, se ha dado a conocer más bien por la polémica en torno a sus méritos para ocupar cargos directivos escolares, que por realizaciones pedagógicas o literarias. Así lo comenta Inés Echeverría, la escritora que pronuncia un discurso en la recepción para Vasconcelos cuando visita Chile en 1922:

Mientras en nuestro país las fuerzas vivas de renovación, luchaban por romper las lápidas sepulcrales de las rutinas, y la poetisa, relegada en un rincón de la república, obtenía penosamente un puesto en la capital, tras ruda pelea con los espíritus mohosos, que piden al genio diplomas universitarios, el señor Vasconcelos, entonces ministro de instrucción, la llamaba para sacarla de una situación oscura y colocar la luminaria de su corazón, en un candelero de oro, en que ardiese viva la llama interior. (Valenzuela, 2002, p. 25)

En ese ambiente enrarecido, la posibilidad de salir por primera vez de Chile y desempeñar una tarea diferente, en todo caso menos desgastadora que el trabajo en el aula, atrae mucho a la poeta. Dejaba atrás un contexto conflictivo, particularmente tras ganar el concurso por la Dirección del Liceo 6 de Santiago, Mistral ve posibilidades de incidir en el proceso mexicano y realizar sus aspiraciones pedagógicas ya no en un Liceo, sino en toda una

reforma educativa que le da reconocimiento intelectual como experta en pedagogía.

Mistral se encuentra dentro del grupo de intelectuales que a principios del xx comenzaron una cruzada por la revaloración del continente americano. Para los ensayistas y escritores contemporáneos a Mistral como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Magda Portal, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Joaquín García Monge y Manuel Ugarte, la literatura no basta, la torre de marfil ya no es una opción ética y el poeta, escritor o artista debe salir a la calle y poner su palabra y acción al servicio de proyectos políticos de justicia social. Este enfoque pedagógico, político y social está vinculado con lo propio, con la identidad latinoamericana. Una necesidad de articular una identidad como continente, propia y que se haga cargo de las particularidades de América, el indigenismo, el agrarismo, la clase o el mestizaje. Una identidad que permita una unión. Mistral es consciente de que la instrucción orientada en este sentido pueda hacer la diferencia.

Invitada por el gobierno de México, Mistral viaja a colaborar por dos años en campañas de alfabetización, en tareas de educación rural y en la formación de bibliotecas populares, dentro de un plan donde era alma y guía del ministro de Educación José Vasconcelos. Entre la idea que la poeta se había forjado de la enseñanza durante su experiencia en Chile y el espíritu con que Vasconcelos encaraba e impulsaba esas actividades, habría una perfecta compenetración. Carlos Monsiváis describe bien la concepción del intelectual mexicano:

El plan de Vasconcelos incluye: la educación concebida como actividad evangelizadora, que se efectúa a través de las misiones rurales que predicán literalmente el alfabeto y despiertan una efectiva, así sea mínima, conciencia cultural (Colegio de México, 1976, p. 346)

Uno de los textos más conocidos de Mistral es "El grito" publicado en 1922, el cual hace un llamado o literalmente un grito, que busca remecer las conciencias y cambiar los paradigmas de principio de siglo xx:

Maestro: enseña en tu clase el sueño de Bolívar, el vidente primero. Clávalo en el alma de tus discípulos con agudo garfio de convencimiento. Divulga la América, su Bello, su Sarmiento, su Lastarria, su Martí. No seas

un ebrio de Europa, un embriagado de lo lejano, por lejano extraño, y además caduco, de hermosa caduquez fatal. (1922, p. 69)

Mistral se dirige a los maestros y les pide que honoren los próceres latinoamericanos y sus enseñanzas: Bolívar, Bello, Sarmiento, Lastarria y Martí. Este texto, es semejante a su anterior “La instrucción de la mujer”, aunque si bien, tienen distintas intenciones y temáticas, el estilo y la forma imperativa, el carácter urgente se repiten. Luego prosigue:

Industrial: Ayúdanos tú a vencer, o siquiera a detener la invasión que llaman inofensiva y que es fatal, de la América rubia que quiere vendérselo todo, poblarnos los campos y las ciudades de sus maquinarias, sus telas, hasta de lo que tenemos y no sabemos explotar. Instruye a tu obrero, instruye a tus químicos y a tus ingenieros. Industrial: tú deberías ser el jefe de esta cruzada que abandonas a los idealistas, (1922, p. 69)

En este fragmento se destaca la conciencia que tuvo Mistral sobre lo que se aproximaba a América. Será la “América rubia”, es decir, Estados Unidos, la que buscará invadir y asentarse, beneficiarse del territorio latinoamericano en el plano económico, y sabemos que, si es el económico, también es el político. Propone que sea el propio industrial latinoamericano el que se instruya, a sus obreros, químicos e ingenieros y tomar el control de la situación. Finalmente concluye:

¿Odio al yankee? ¡No! Nos está venciendo, nos está arrollando por culpa nuestra, por nuestra languidez tórrida, por nuestro fatalismo indio. Nos está disgregando por obra de algunas de sus virtudes y de todos nuestros vicios raciales. ¿Por qué le odiaríamos? Que odiemos lo que en nosotros nos hace vulnerables a su clavo de acero y de oro: a su voluntad y a su opulencia. (1922, p. 70)

La poeta declara que todo es responsabilidad de la propia Latinoamérica, por su “languidez tórrida”, por no organizarse, por este “fatalismo indio”. Propone levantarse y no culpar a Estados Unidos, a su voluntad y a su opulencia. Mistral procura evitar un mensaje de odio hacia Estados Unidos, y, por el contrario, busca remecer la conciencia latinoamericana para que no se deje dominar por este gigante.

En el mismo año, 1922, Federico de Onís tomó la iniciativa de publicar el primer libro de poemas de Mistral, *Desolación* en Nueva York. En febrero de 1921, cuando no era todavía conocida fuera de América del Sur, Francisco de

Onís dio una conferencia en el Instituto de las Españas de Nueva York sobre la poesía de la lejana maestra chilena. De alguna manera, la publicación de *Desolación*, por el instituto de las Españas, es un acto de afirmación étnica y cultural, pues como consta por las “Palabras preliminares” va dirigido al “mundo de habla española y a los amantes de cultura hispánica”.

Habiendo llegado a México para dar a conocer la literatura chilena, a poco andar Vasconcelos le pide que prepare un libro de lectura para mujeres y la enrola en su cruzada de enseñanza rural e indígena. En una carta a Eduardo Barrios en 1922, aclara:

Por el mismo sueldo, tendré la organización de las escuelas indígenas en el estado de Oaxaca. Presidí el Congreso de maestros misioneros (maestros de indios) y me cogió el corazón la obra, todo el corazón. Me resucitó el espíritu apostólico; me mudó el alma vulgar que me iba encenegando. (1999b, p. 95).

En otra carta dirigida a Pedro Aguirre Cerda del 1922, donde también envía el libro *Desolación*, dedicado a él y a esposa, hace una breve descripción de su quehacer:

Por gratitud hacia este Gobierno, me he salido un poco del marco de trabajo que me había impuesto: escribir versos y prosa escolar para los cantos de las escuelas mexicanas y para un Libro de Lectura de la escuela que lleva mi nombre. Voy a hacer algo más: ayudar al ministro Vasconcelos en la organización de escuelas de indígenas, a raíz de un congreso de maestros misioneros que me tocó presidir y cuya labor me interesó profundamente. Aparte de eso, debo responder a una invitación muy honrosa y tierna que me han hecho los maestros de Costa Rica para visitar el país por cuenta del gobierno y de ellos. Tengo, además, el compromiso de ir a Nueva York a dar alguna conferencia sobre Chile y México a los maestros de español que han publicado mi libro, en el Instituto Real de las Españas. Calculo para toda esa labor dos años (1999b, p. 100).

El ministro Vasconcelos había promulgado en el país una movilización general en favor de la enseñanza rural. Había muchas reformas en preparación y en marcha, pero dos lo llenaban todo: la reforma agraria y la de la escuela campesina. Se cumple un sueño, es una de las primeras veces en que Mistral está agradecida y satisfecha y en la que no se ve envuelta en problemas, es

fiel a su pensamiento y encuentra una armonía entre ella y el ambiente que la recibió y en México. Así lo señala en su artículo “En la otra orilla” de 1924:

Gracias a México por el regalo que me hizo de su niñez blanca; gracias a las aldeas indias donde viví segura y contenta, gracias al hospedaje no mercenario de las austeras casas coloniales donde fui recibida como hija; gracias a la luz de la meseta que me dio salud y dicha; a las huertas de Michoacán y de Oaxaca, por sus frutos cuya dulzura va todavía en mi garganta; gracias al paisaje línea por línea, y al cielo que, como en un cuento oriental, pudiera llamarse -siete suavidades-. (Mistral, 2007, p. 143)

También tiene agradecimientos sobre el quehacer docente:

Pero gracias sobre todo, por estas cosas profundas: viví con mi norma y mi verdad en esa tierra y no se me impuso otra norma: enseñando tuve siempre el señorío de mí misma; dije con gozo mi coincidencia con el ambiente, muchas veces, pero dije otras mi diversidad. No se me impuso norma de trabajo: tuve la gracia de elegirlo; cuidaron de no darme fatiga, tal vez porque me vieron interiormente rendida; nada de la patria me faltó, y si la patria fuese protección pudorosa, delicadísima, México fuera patria mía también (Mistral, 2007, p. 143 y 144).

La reforma tocaba fibras íntimas de Mistral: lo rural, lo campesino, lo popular, la lectura como medio preferencial, la creación de bibliotecas. “No he visto pueblo más respondedor a una voluntad prócer de cultura y tampoco he conocido un movimiento pedagógico de entraña más popular” (1999b, p. 97). Es decir, justo el revés de la medalla gris y vituperada de la pedagogía de su propio terruño. En su texto “El presidente Obregón y la situación en México” de 1923, describe lo que significó para ella esta reforma:

...realiza una síntesis tan admirable de las mejores ideas pedagógicas que dominan hoy en el mundo, que no ha podido menos que imponerse a la admiración del Continente. Lo que se destaca más vigorosamente en ella es su esfuerzo por la enseñanza del indio, la preponderancia de la educación primaria sobre la universitaria y la índole radicalmente práctica con la que se busca hacer de México una nación industrial de primer orden (Mistral, 2007, p. 85).

Los registros, tanto suyos como de otras fuentes, indican que Mistral se enroló en cuerpo y alma en esa tarea. El cambio radical de escenario y de actividad le permitieron cobrar distancia del mundo pedagógico pequeño que la había rodeado desde tantos años. Atrás quedaban las disputas por sus títulos y las pequeñeces y envidias. Encontró realidades que se acercan a ella, por

ejemplo, La Escuela-granja que ella describirá con tanto detalle en uno de sus artículos será un anticipo de la escuela del doctor Decroly que visitará años después en Bélgica.

En su artículo “La reforma educacional en México” Mistral explica que esta nueva propuesta pedagógica consiste en crear una civilización rural digna de su magnífica cultura urbana. Un “dínamo” poderoso que moverá por mucho tiempo la educación mexicana y aún la de América. La escritora estuvo dos años cumpliendo funciones en México. Este proyecto encarnaba una esperanza, que esta reforma fuera un proyecto experimental en América para extenderlo al resto de los países. La escritora se refiere a la obra de José Vasconcelos pertenece a las que han efectuado un verdadero “contagio espiritual” (1979, p. 143).

Señala la necesidad de “adoctrinar con una mirada hacia lo popular, sin debilitar a la cultura superior” (1979, p. 143). Por esto, una de las acciones más importantes que tomarían la reforma sería la incorporación de las bibliotecas, 1500 bibliotecas divididas entre populares, industriales y escolares e infantiles, también institucionales (de cuarteles sindicatos y hospitales) ambulantes y rurales. La idea es que todos tuvieran acceso a la lectura, dependiendo de sus trabajos, gustos y afinidades: “Lo que dice esta cifra es que cada soldado, cada obrero, cada campesino y cada niño lee en México sin que la lectura dependa de su fortuna” (1979, p. 144). Eliminar la idea de que la cultura o el conocimiento está condicionado por la situación económica, o la clase. Esto es crucial e innovador, pues hasta ahora era primera vez en Latinoamérica que se implantaba un plan de este calibre con estos preceptos, siempre los letrados o quienes tenían acceso a los estudios y cultura eran personas de altas esferas o clases sociales. Esto Mistral lo sabía bien, lo vivió en carne propia: el acceso era difícil, y luego si ya se obtenía ese acceso, en el caso de Mistral, de una manera totalmente fortuita, siendo maestra rural y casi por casualidad topándose con una gran biblioteca que tuvo a su disposición. La dificultad siguiente era situarse en la esfera pública como escritora, o como persona letrada, sin pertenecer a una situación social acomodada que avalara estos conocimientos, lo que tal vez habría contribuido a su aceptación en el campo

cultural de la época. También fue testigo de estas adversidades como maestra, al observar a sus alumnos y no poder integrarlos a ciertas escuelas por no tener recursos, como comentamos más arriba. Luego agrega:

En la escuela duplicada por el estante de libros: el soldado de mañana que, con un toque de cultura, será menos brutal; el maestro primario sustentando cada día sus conocimientos como un cuerpo vivo; indio recibiendo en la sierra educación agrícola y siguiendo en el periódico, la vida del mundo, y, por encima de todo, el niño americano adquiriendo, como el europeo, el hábito de leer todos los días que forma parte de la dignidad del hombre". (1979, p. 144)

La creación de la Biblioteca de Ciencias Sociales corresponde a la urgencia de la masa popular por orientarse en este sentido. Más que a la misma masa interesa al gobierno formar el juicio de los obreros y campesinos sobre las cuestiones sociales que han agitado tanto al país. Lo novedoso resulta formar desde abajo a personas que no tienen estudios, a esa masa popular, Mistral dice formar el "juicio" sobre las cuestiones sociales que los atañen directamente y que han agitado al país.

En la reforma toman protagonismo, a la hora de leer, la oralidad y la conversación, no solo para los más pequeños. Es importante desarrollar el oficio de contar: "en la biblioteca de la aldea mexicana, la sección de lectura se vuelve una conversación, se hace social, pintada de comentarios vivaces" (1979, p. 147). Se puso a disposición de los alumnos una colección de clásicos infantiles y una rutina que consistía en una hora donde se hacía una lectura oral.

La preocupación por la cultura indígena se despliega innovando con cursos por correspondencia para maestro rurales. La idea era llevar la cultura o transportarla de lo urbano al campo, que el aislamiento de los espacios de la ciudad no fuera un impedimento para que los campesinos e indígenas se educaran. Mistral comenta la soledad del maestro en lugares alejados: "comparto la situación del maestro abandonado en un rincón de las colonias penales" (1979, p. 147). Estas son las misiones rurales que constituyeron el éxito de más alto del periodo vasconceliano.

Otro de los aportes de este periodo es la creación de la Escuela Normal Rural, una especialización en cuanto a la enseñanza en contextos rurales, es

decir, al indígena y su realidad y sus creencias “Todavía no comprenden nuestros países que el maestro para el campo no puede formarlo lado a lado con el ciudadano” (1979, p. 150). Se trataba de internados para trecientos jóvenes indios o mestizos, elegidos en cada zona para que amen a la región que van a servir. “Durante tres años reciben una cultura y aprenden tres o cinco industrias a base de los recursos naturales de la región” (1979, p. 150). Vemos aquí cómo comienza a aparecer la conciencia ecológica, sobre el conocimiento de los recursos, el aprovechamiento de las materias primas de México, que no exportará porque de sus cinco mil escuelas habrá salido el millón de obreros que necesita.

Las clases se realizaban al aire libre, la primera escuela en implementar este método estaba en el barrio de Atlampa: “En vuestros países –nos decía hace poco el doctor Decroly, a la señorita Palma Guillén y a mí– no debería haber otras escuelas. Ustedes tienen la divina ayuda del sol y de una atmósfera verdaderamente maternal para su faena. ¿Por qué al niño de vuestros países se les arrebató la dicha de la atmósfera y se roban los maestros a sí mismos esta cooperación que nada sustituye?” (1979, p. 154). Se propuso aprovechar el territorio americano para educar con los materiales que dan la naturaleza y la cultura, y que deben ser puestos al servicio del maestro.

El llamado teatro indio fue de enorme éxito, cuyas funciones se celebran en la zona arqueológica de Teotihuacán, entre los bloques de piedra donde adoraban y sacrificaban los toltecas, representaciones dramáticas con asuntos históricos. “Se ha buscado dar a los niños la historia viva, exaltarlos con las visiones de un pasado magnífico del que ellos siguen siendo herederos, porque la raza es una de las más puras todavía” (1979, p. 161).

En “Cómo se ha hecho una Escuela-granja en México”, Mistral comenta cómo fue conocer una de las escuelas más pobres del país:

Al entrar en la escuela, mi primer pensamiento fue mezquino: ¿Por qué traerán a ver un colegio tan pobre a una extranjera? Porque es de estilo, en esos casos, en muchas partes mostrar a los visitantes los grandes colegios de parquetes brillantes y de aulas decoradas: “Pero el pensamiento maligno desapareció en cuanto yo llegué al primer patio.

Una multitud de niños, de pobrecitos, desharrapados, hacia labores de huerto: regaban, removían la tierra, desmalezaban entre un rumor jubiloso de colmena en octubre” (1979, p. 163).

Para Mistral esta experiencia fue reveladora: “una hora después, mi estado de alma era un respeto y un fervor religioso por lo que estaba viendo” (1979, p. 163). Mistral menciona que tenía frente a sus ojos la escuela que soñó Tolstoi y que hizo Tagore en la India, “la escuela primaria agrícola, que debiera formar el ochenta por ciento de los colegios de nuestros países, sueño mío ella desde hace quince años” (1979, p. 164). Los niños tomaban decisiones en conjunto sobre la cosecha y su comercialización, además apartaban dinero para comprar calzado y ropa con las ganancias, comprobando ellos mismos, y sin lección alguna, los efectos de la organización de su trabajo. Al correrse la voz, la matrícula de la escuela aumentó notablemente.

Mistral encuentra en su primera experiencia internacional la fusión entre pedagogía y su propia concepción de la naturaleza que tanto la identificaban. Esto es opuesto a la escuela Normal con la que difería por su metodología: “la regla que caracteriza a estos colegios es una congestión libresca, que dan a sus alumnos una vanidad intelectual enorme, que puede verse en el hecho de que el normalista chileno considera una injuria que se le dé un nombramiento de escuela rural, y, si llega a esta, vive al margen de la población campesina, desdeñando a ese pueblo del cual vienen siempre y al cual está destinado” (1979, p. 164).

Las artes y otras disciplinas también se implementaron en la escuela-granja: “Mis dos compañeras chilenas, la escultora Laura Rodrig y la maestra normalista Amantina Ruiz, van a la escuela-granja a dar clases de dibujo y de gimnasia, y yo en poco más cumpliré a los niños la promesa de ir a enseñarles algunas canciones de las escuelas chilenas” (1979, p. 169). Luego Mistral se pregunta qué será de estos niños en 10 años más y qué los diferenciará de los niños que son formados en escuelas primarias. Ante esto propone una declaración de principios sobre el tipo de personas que deberían formar el proyecto educativo: “No serán, por cierto, aspirantes a bachilleres, postulantes eternos a empleados que llenen pasillos de Ministerios, pidiendo con un

montón de recomendaciones el puestecito fiscal más mezquinamente remunerado, con tal de ser *miseria dorada, pobreza decente*" (1979, p. 169). La poeta critica al sistema y a la máquina burocrática, que sacrifica a las personas por sueldos mezquinos. El deseo de Mistral es el siguiente:

Serán eso que es para mí lo más grande en medio de las actividades humanas: los hombres de la tierra, sensatos, sobrios, serenos, por el contacto con aquella que es la perenne verdad. Harán una democracia menos convulsionada y menos discursadora [sic] que la que nos ha nacido en la América Latina, porque, hay que decir mil veces este lugar común: la pequeña propiedad (que ellos exigirán y que conseguirán en México) aplaca las rebeldías, da dignidad a la vida humana y hace el corazón del hombre propicio a las suavidades del espíritu (1979, pp. 169-170).

Esta "pequeña república agraria", al decir de Mistral, que los niños crean les revelará el régimen económico y los cambios por donde se busca la prosperidad de un país y no tendrán el odio de la riqueza, "que solo cuaja cuando el hombre no tiene nada que defender ni amar bajo el sol porque sea suyo" (1979, p. 170). La poeta define una lógica anticapitalista para la administración de los bienes, la que únicamente se consigue cuando hay el vínculo con el bien que se trabaja o se "explota":

No creen ya los trabajadores, y yo les acompaño en este escepticismo, en aquella escuela que les enseñó todas las inutilidades y los lanzó a la vida con las manos torpes para todos los oficios; ellos no aman, no pueden amar, al maestro sin sentido de la vida que les robó la riqueza de la sangre en una sala de clase oscura, y que les mató la alegría de vivir al no ponernos en contacto con la tierra-madre, de la cual emanan el vigor y todas las excelencias, más que de sus lecciones de entusiasmo" (1979, p. 171).

En términos institucionales, Gabriela Mistral abogó por el surgimiento de la Escuela Nueva o Activa, donde toda la infancia accediera a la educación, siendo obligación de los adultos velar por su asistencia. Una iniciativa que tiene en consideración la identidad, el territorio y la geografía en que se desarrolla el niño o el estudiante. Desde esta perspectiva, podemos entender *Poema de Chile* como una especie de unidad didáctica informada por los principios de la Escuela Nueva, es decir, una educación activa, ni libresca ni rígida, sino *en y para* la vida, que Mistral conocía y apreciaba. Por eso, su enseñanza no es un conjunto de contenidos, sino más bien de un modo de caminar por la tierra

propia, un modo de caminar tocando, mirando, oliendo, amando la naturaleza, las cosas, las personas humildes. Si caminar es vivir, educar es enseñar una forma de vivir. *Poema de Chile* es un recorrido por la geografía chilena, la mama, que es una fantasma le va enseñando o contando, de manera oral, mientras ven ante sus propios ojos el paisaje y también le cuenta los hitos centrales de la historia del país. La enseñanza se construye a través del diálogo y del hacer, de la acción, en la que el niño descubre lo propio, por qué le pertenece, para apropiarse a través del conocimiento, esto es, del entendimiento del entorno. Se genera un diálogo donde el niño va aprendiendo y al mismo tiempo va recorriendo, caminando y experimentando el aprendizaje *in situ*, de manera directa. No solo en un salón: "Enseñar siempre: en el patio y en la calle como en la sala de clase. Enseñar con actitud, el gesto y la palabra" (Mistral, 1979, p. 39).

Otro de sus trabajos en México fue *Lectura para mujeres* (1923), que editó por encargo de la Secretaría de Educación. Se trata de un libro de lecturas escolares para las escuelas de ese país. En la introducción titulada "Palabras de la extranjera" se excusa con modestia, evidenciando su calidad de forastera o de impropia para preparar una compilación de lecturas para mujeres mexicanas:

Mi pequeño trabajo no pretende competir con los textos nacionales, por cierto: tiene los defectos lógicos de la labor hecha por un viajero. He procurado compenetrarme de la sensibilidad y el pensamiento mexicanos; no he podido conseguirlo en unos cuantos meses, naturalmente. Un libro de esta índole es, a mi juicio, labor de tres años, y necesita mucha tranquilidad de espíritu y un profundo conocimiento del ambiente. Es este el ensayo de un trabajo que realizaré algún día, en mi país, destinado a las mujeres de América. Las siento mi familia espiritual; escribo para ellas, tal vez sin preparación, pero con mucho amor (Mistral, 1979, p. 205).

De la cita anterior podemos pesquisar varias excusas o diversas formas de disculparse de Mistral, como si se preparara para una posible crítica o reacción por parte del campo cultural mexicano, este es el resabio de lo que había vivido en Chile. Primero, señala que es una obra que puede contener errores, que son los propios de la labor hecha de una extranjera, con los defectos lógicos de un viajero, además menciona que un libro de esta índole merece años y no meses de trabajo. Estas palabras están pensadas para

defenderla de posibles críticas. Finalmente, concluye con que es un ensayo para un proyecto que le gustaría hacer para las mujeres de Chile, a quienes escribe “tal vez sin mucha preparación, pero con mucho amor”. Más adelante, en el mismo prólogo, se refiere a las lecturas femeninas:

He observado en varios países que un mismo Libro de Lectura se destina a hombres y mujeres en la enseñanza primaria y en la industria. Es extraño: son muy diferentes los asuntos que interesan a niños y niñas. Siempre se sacrifica en la elección de los trozos la parte destinada a la mujer, y así, ella no encuentra en su texto los motivos que deben formar a la madre. Y sea profesionista, obrera, campesina o simple dama, su única razón de ser sobre el mundo es la maternidad, la material y la espiritual juntas, o la última en las mujeres que no tenemos hijos. (Mistral, 1979, p. 206).

Esta afirmación revela una de las diferencias que advierte Mistral sobre temas que podrían interesar a hombres y mujeres: la maternidad. Aun cuando Mistral llevó una vida que encarnaba en gran medida las aspiraciones de independencia económica y desarrollo intelectual a la que aspiraban las mujeres de los movimientos de liberación femenina, a nivel discursivo Mistral defendió la maternidad como anterior a cualquier otra tarea de la mujer. En este texto hace una diferencia que me parece importante resaltar, se refiere a una maternidad material, de lo que podemos inferir que es ser madre biológica y su posterior crianza. Luego, menciona la maternidad espiritual “en las mujeres que no tenemos hijos”, haciendo referencia a sí misma, por lo que es posible aseverar que para Mistral hay otro tipo de maternidad, que no tiene que ver con lo biológico, sino con una enseñanza, guía y apoyo espiritual. Para Mistral, el rol de la madre es fundamental en el desarrollo de los niños. Es imposible no relacionar esta idea con *Poema de Chile*, donde el niño indio le dice “mama” a la mujer fantasma, sin que sea su madre biológica. Se da una adopción en el camino donde el vínculo entre la madre y el hijo se hace por los cuidados y por la transmisión de conocimiento, la enseñanza, mientras recorren el país juntos. Al respecto Falabella señala “una mama productora no de leche, sino de palabras” (2003, p. 144). Esto es lo que la hace “la mama” y no lo hace con un padre o una figura masculina siguiendo la lógica heteronormativa y tradicional. Es solamente la mama la que transmite los conocimientos que el niño va a necesitar para alcanzar la tierra prometida, Chile.

Resulta problemático incluir en la categoría de feminista a Mistral después de leer su planteamiento sobre la maternidad en el prólogo de 1923 de *Lectura para mujeres*. Sin embargo, creemos que, de todas maneras, contribuyó a la igualdad de las mujeres en otras áreas, como en el derecho a la instrucción y a la pertenencia al campo intelectual, aunque, con ciertas condiciones y temáticas. Ya vimos anteriormente, las duras críticas que dejó caer sobre otras escritoras y ese “gimoteo histórico” que tanto le aborrecía. Por otro lado, tanto en sus ensayos como en su epistolario quedan documentados los conflictos y diferencias que tuvo con feministas de la época y algunas de sus causas políticas.

Su segundo poemario *Ternura* (1924) fue publicado, al igual que *Desolación* (1922), fuera de Chile, en España. La poeta dedicó este libro a su madre y a su hermana Emelina, pilares fundamentales de su vida como fuente de inspiración directa de algunos de sus versos. Cuenta con rondas infantiles, canciones de cunas y jugarretas, géneros que Gabriela utilizó con frecuencia y creatividad, queriendo transmitir a través de ellos su especial e incansable afecto a los niños. Este podría ser el poemario que contribuiría, junto con su prosa y su labor consular y presencial en distintas conferencias relacionadas con la educación de los niños, a crear la imagen de madre de todos los niños o madre de América.

Tras concedérsele el título de profesora de castellano por la Universidad de Chile en 1924, Mistral ofreció cursos y conferencias en diversas universidades de América y Europa. De ahí en adelante, la poeta continuará compartiendo su visión educativa como profesora visitante, conferencista y divulgadora de las tradiciones culturales latinoamericanas, empeños en los cuales compartió su verdadero “oficio lateral” al de poeta: la pasión de enseñar.

En 1926 se vinculó a la Liga de las Naciones, en donde fue nombrada secretaria de una de las secciones americanas. Ocupó la Secretaría del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones en Ginebra. En 1927 representó a la Asociación de Profesores de Chile en el Congreso de Educadores celebrado en Locarno, Suiza. En el mismo año, participó en el Congreso de Protección de la Infancia en Ginebra. En 1928

asistió en representación de Chile y Ecuador al Congreso de la Federación Internacional Universitaria de Madrid. Había comenzado su carrera internacional. Luego de su paso por México y de sus ocupaciones en organizaciones internacionales, Mistral se convertiría en una embajadora del pensamiento americanista, la revolución del campesinado agrario y el sentir indigenista, según narra Jaime Concha:

De esa experiencia resultará un extraordinario ensanchamiento de su visión, que es posible condensar bajo tres inmensas categorías: americanismo, campesinado, indigenismo. Como un manifiesto o una voluntad creadora, pregonera de contar, dar a conocer con orgullo, recuperar la América latina que estaba bajo la sombra de Europa y su hegemonía. (2015, p. 33)

En México su visión de una gran “patria” de campesinos se exalta. En un texto de 1933 escrito en Barcelona titulado “Un valle de Chile”, indica:

Hay una patria campesina universal que es la de los criados y contruidos en el campo. La campesina provenzal que recoge las aceitunas, apaleando el olivo cerca de mi casa, es criatura más próxima a mi vida que el rentista santiaguino con el que me encuentro en un balneario y que no tiene conmigo ninguna visión común, ninguna memoria de paisaje compartible (1978, p. 332)

En primera instancia, el americanismo surge como una respuesta de México, una oposición cultural a los Estados Unidos, pues ya comenzaba a estar a la defensiva ante las presiones norteamericanas. Las reflexiones de Mistral hacen eco de Martí en el ensayo *Nuestra América* (1891), hay una plena unidad, a la hermandad, con el pensamiento de Bolívar, Martí, Rodó, más allá de sus diferencias y énfasis. La poeta irá adquiriendo conciencia del rico tesoro cultural que representan los países latinoamericanos, aunque no se ciega por las miserias sociales que abundan en esos mismos pueblos.

## **1.6. Mistral, la americanista**

La situación política en América Latina se va tensando y nuevos acontecimientos hacen que tenga una comprensión más certera sobre lo que ocurre. Sus artículos demandan una solidaridad activa y concreta, impresionan por su clarividencia, pues hablan de un afinamiento de su sentido histórico. En

1931 apoya a Sandino y la resistencia a la invasión de Estados Unidos, en su texto “La cacería de Sandino” comenta:

Los desgraciados políticos nicaragüenses cuando pidieron contra Sandino el auxilio norteamericano tal vez no supieron imaginar lo que hacían, y tal vez se asusten hoy de la cadena de derechos que han creado al extraño y el despeñadero de concesiones por el cual echaron a rodar su país. (1998, p. 139)

Gabriela Mistral no permanece ajena a los acontecimientos de Nicaragua, aún cuando ella está en París, en Marsella o en Nueva York. Los cables de la prensa le hacen temblar el pulso. No se queda en panegíricos o recados. Solicita públicamente a los hispanistas políticos una colecta continental para la causa sandinista: “Nunca los dólares, los sures, o los bolívares sudamericanos, que se gastan tan fluvialmente en sensualidades capitalinas, estarán mejor donados” (1998, p. 152). En un mensaje, que insta a formar la Legión Hispanoamericana de Nicaragua, motiva a cientos de jóvenes a abandonar hogares y universidades “para ofrecerle a Sandino lo mejor que puede cederse, que es la sangre joven, y una lealtad temeraria que solo la juventud puede dar”. (1998, p. 152)

Mistral se constituye como una intelectual consciente del panorama mundial, participa y opina en lo político y en el acontecer internacional. Denota solidaridad activa y concreta y se involucra públicamente en una causa ya no local, sino por otro territorio que también forma parte del continente latinoamericano, como parte de un todo, abogando por su unidad. Como cónsul promueve la cultura chilena y latinoamericana, publica en distintas revistas y periódicos, entre los que destaca *Repertorio Americano* que se editaba en Costa Rica por el maestro Joaquín García Monge. Esta revista se configuró como un mosaico de la raza latinoamericana y el reflejo de los ideales de una época y de la construcción de identidad. Mistral fue asidua colaboradora y publicó cerca de 200 artículos sobre América, sus encrucijadas y maravillas, su pensamiento sobre el rol de la mujer, la educación, la infancia, la identidad y la cultura, entre muchos otros temas. Destacan, además, voces femeninas latinoamericanas que renovaron el panorama literario latinoamericano, artistas plásticas, maestras, filósofas. Otros intelectuales que escribieron en esta

revista fueron Pablo Neruda, Victoria Ocampo, Teresa de la Parra, Alfonso Reyes y José Vasconcelos, entre otros.

Una de sus cruzadas fue la Reforma Agraria en Chile: “Vengo tamborileando sobre la conciencia de nuestros políticos” (Cabello, 2018, p. 17), dice Mistral acerca de su campaña llevada a cabo a través de numerosas fuentes: la prensa, las cartas, conferencias, y el envío –en su calidad de cónsul– de folletos y revistas de agricultura donde pedía la difusión de nuevas tecnologías entre el campesinado. La demanda por una reforma agraria comenzó a tomar fuerza en Chile a comienzos del siglo xx y, a pesar de que fue una de las promesas de la campaña de Frente Popular (1936-1941), no se concretó hasta 1962, cuando el presidente José Alessandri promulgó la primera Ley de Reforma Agraria que permitió la distribución de tierras estatales entre campesinos. Se consolidó y se expandió durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y luego fue revocada durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Por otro lado, y como una preocupación que abarca un problema que involucra más países, se puede rastrear en diversos artículos sus aprehensiones constantes sobre las relaciones entre Latinoamérica y Estados Unidos:

La América inglesa y la española tienen que ponerse a cumplir, a grandes bruceos de acción, el trabajo sutil de extirpar el pre-gobinismo de los negreros y de los conquistadores; de lavar con sodas cáusticas la denigración echada sobre el indio y el desdén arrojado sobre el africano. Estas miserias no solo separan las dos Américas sino a los habitantes de cada una de nuestras patrias dentro del territorio. (2013, p. 103)

Mistral hace una invitación a limar diferencias entre Estados Unidos y Latinoamérica, a dejar de lado la relación víctima/victimario. Para esto, era imprescindible la unidad de Latinoamérica, buscar una organización y, además, crear una “conciencia nacional”:

Nosotros debemos unificar a nuestras patrias en lo interior por medio de una educación que se transmute en conciencia nacional y de un reparto del bienestar que se nos vuelva equilibrio absoluto; y debemos unificar esos países nuestros dentro de un ritmo acordado un poco pitagórico, gracias al cual aquellas veinte esferas se

muevan sin choque, con libertad y, además, con belleza”. (Mistral, 2005 p. 36 y 37)

Lo americano y lo indígena decanta en una cosmovisión de la relación entre la naturaleza y lo sagrado que sentía desde pequeña y que ahora adquieren un sentido personal, biográfico, pero también ancestral o racial. Esta estética o sentir de lo americano, indio, indígena se plasmaría en su libro *Tala* que publica en Argentina 1938, con la colaboración de su amiga y editora de la *Revista Sur*, Victoria Ocampo. La autora lo dedica a los niños españoles huérfanos de la guerra civil, a quienes se destinaron las ganancias obtenidas con la obra. Su actividad literario-periodística la mantiene comunicada con el mundo. También temas brasileños, chilenos, mexicanos y europeos van y vienen por sus artículos y colaboraciones en la prensa del continente.

La identificación con el indigenismo en Mistral no es casualidad. Basta echar una mirada o realizar una asociación básica, respecto de su apego a la tierra, a las tradiciones que emanan de la misma y a la complicidad que mantuvo con la naturaleza desde que fue una niña para comprender el sitio que el indio ocupa dentro de dicho universo. Mistral entiende al indio como parte natural de la mezcla racial, es el alfa del mestizaje y, como elemento componente, es digno de rescatar, de apreciar y de valorar por sobre el omega español. En el “Colofón con cara de excusa” de su libro *Ternura* (1924), comenta:

Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin edad media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial. (1979b, p. 169)

La capacidad de Gabriela Mistral para entender los procesos históricos del continente fue lo suficientemente amplia como para llegar a establecer una determinada crítica, en la que constató que no hubo lugar en América Latina en donde al indio no se le tratara de borrar, de minimizar y de obviar su labor en la creación de una nueva raza: la mestiza. Hizo hincapié en que los hijos de la cruce de sangres indoespañolas intentaban con desesperación cavar en las profundidades de la amnesia del legado racial indio. Así, se consideraba este

aporte como un elemento de desecho, posible de ser reemplazado por lo blanco. También dirá de los mestizos renegados, e incluyéndose, que:

Somos una curiosa raza que se ignora en la mitad de sus orígenes, sino en más al ignorarse en su parte indígena. Somos, además, pueblos que no han tomado una cabal posesión de su territorio, que apenas comienzan a espiar su geografía, su flora y su fauna. Somos para decirlo en una frase, gente que tiene por averiguar su cuerpo geográfico tanto como su alma histórica. Excepción hecha de nuestro conocimiento de la raza conquistadora difundido por España, desconocemos terriblemente nada menos que el tronco de nuestro injerto, al saberlo tan poco del indígena fundamental, del que pesa con dos tercios en la masa de nuestra sangre. (Figueroa et al., 2000, p. 53).

Mistral jamás quiso deshacerse del indio que corría por sus venas, como tampoco del español que la constituía. Sin embargo, en su interior privilegió al indígena. De él obtuvo sabiduría y misticismo. A través de él logró conexión con lo natural; de él heredó el don de la paciencia y la virtud de la reflexión. La defensa que Gabriela hace del indígena tiene que ver con el propio autorreconocimiento; a partir de su identificación con lo indio. La combinación de las sangres milenarias que la atraviesan, son según Lorena Figueroa es “el impulso vital que la instan a profundizar y reflexionar acerca del significado y origen del mestizaje, en conjunto con la dosis de olvido que el tópico carga” (2000, p. 53).

Durante el gobierno de Juan Esteban Montero en 1932, se la nombra cónsul particular de elección de Chile, designándosele prestar sus servicios en Nápoles, Italia. Es la primera mujer chilena nombrada para un cargo consular. Nápoles es el lugar que ella deseaba: el clima italiano se aviene con su temperamento y sus gustos. Sin embargo, al declararse abiertamente antifascista, no puede asumir sus funciones por causa del régimen que impera en Italia. Además, Mussolini tampoco permitía que las mujeres se desempeñaran como cónsul “Me vine a Nápoles, nombrada cónsul de Chile. El bello régimen medieval no acepta a las mujeres en estos cargos y negó el exequátur, por eso u otra razón” (Mistral, 1993, p. 466). Aún con el cargo cónsul las penurias económicas continuaron:

[el consulado] me costea la mitad de la vida; la otra mitad debo sacarla de artículos, de mis ahorros que con la caída del dólar bajaron a la mitad. Mi pensión no se paga hace dos años y no consigo un céntimo de allá. Dudo

mucho poder seguir viviendo de esta forma [...]. Me he dado un plazo de tres meses para resolver (Vargas, 2002, p. 76).

En agosto de 1935 lograría superar esta inestabilidad económica gracias a una iniciativa de la intelectualidad madrileña que fue acogida por el gobierno de Chile. Catorce escritores europeos, liderados por connotadas personalidades como Miguel de Unamuno y Romain Rolland, enviaron un telegrama dirigido al presidente de Chile, Arturo Alessandri, solicitando que se le concediera a Gabriela Mistral mejor jerarquía y sueldo, ascendiéndola de cónsul honorario a cónsul de carrera. La propuesta recibió amplia acogida y el mes siguiente, el 17 de septiembre de 1935, el Congreso de Chile estatuyó para Gabriela Mistral el escalafón de cónsul de segunda clase, “inamovible y vitalicio” con goce de sueldo.

Pese a encontrarse lejos de Chile, las críticas de sus compatriotas la acompañarían durante toda su carrera internacional. A fines de 1936, desde Hamburgo, ante nuevas normativas establecidas para las destinaciones consulares por la cancillería chilena, le comentaba a Aguirre Cerda:

Lo que me parece penoso de tratarle es lo de mi ida a Chile. Ahora los Cónsules tenemos el deber de volver allá, después de 4 años. Pero hay dos cosas que yo considero y que a Ud., no al Sr. Vergara, puedo decirle de corazón a corazón. Hace no más que un año la prensa de mi patria me ha arrastrado por el barro, en una campaña de injurias. Yo tengo, para mi mal, fiel la memoria de la desgracia. Voy a pedir que a lo menos dejen pasar un año más, desde esos sucesos hasta mi regreso.

Pero hay más, Don Pedro, y ésta es la confidencia: junto varios signos que vagamente me dicen el que dos personas de gobierno quieren que yo vaya a Chile en el mal período de votaciones y de cambio de régimen, para hacerme dar color, o afiliarme, o fascistizarme [sic] (2002, p. 261).

A continuación, presentamos algunos ejemplos de las críticas a las que se refiere Mistral. El crítico literario Pedro Nolasco Cruz, profesor de literatura del colegio de los Sagrados Corazones de Santiago, combatió con su autoridad de intelectual católico a la poeta:

No se humilla y acepta mansamente la voluntad de Dios, sino que pide y exige lo que ella quiere. Condenó el poema “Al oído de Cristo”: “Más cristiano y más poético habría sido rogar a Dios que tocara el corazón de los pobres pecadores.

En cuanto al idioma, Gabriela Mistral lo maneja con dificultad, como a un instrumento que no conoce bien. La frase no corre, el giro es enrevesado, y el vocabulario es muy reducido y no escogido, el término propio falta a menudo.

[Carece] de gusto, de arte, no sabe expresarse y es reacia al idioma (...) Tiene otro defecto: exagera sus sentimientos en exceso (...) ¿Quién puede imaginar que los pies de un chicuelo descalzo van dejando flores de luz viva y haciendo brotar nardos? (...) [Sus artículos de prensa] son de raciocinio débil, dislocado, incorrecto (...) Dan mal ejemplo literario y ejercen influencia dañosa en el gusto del público. (1940, p. 324-326)

Otro crítico literario, reconocido en el campo cultural chileno de la primera mitad del siglo xx, Raúl Silva Castro, en 1935 reunió el conjunto de acusaciones de los sectores nacionalistas conservadores contra Mistral: “Agrada infinitamente a los jóvenes y a las mujeres, y a cuantos tienen, en edad indebida, pueril el espíritu, o a aquellas personas –cualquiera que sea su sexo– cuyo temperamento es femenino” (p. 53). Silva Castro añade que Mistral desconocía el canon civilizador y masculino de Occidente: “La autora no conoce la cultura grecolatina en todo en todo lo que ella tiene de profundo y de preciso (...) En ella el sentimiento señorea la razón” (p. 53). La sensibilidad de Mistral fue tachada de grosera: “Denominamos grosería las menciones reiteradas a la carne, a las heridas, a las llagas, a la sangre, a las funciones corporales” (p. 54). Además, se criticaba que exaltaba demasiado el cuerpo de la mujer:

En Gabriela Mistral no actúan estos frenos del buen gusto (...) Ella no, ella es realista, y como tal no solo desnuda en abstracto a la mujer sino que no teme desnudarse ella misma para decir por ejemplo: “se entreabrirán con suavidad de hojas mis entrañas” (Poemas de las madres). Y también: “y mis entrañas como perfume derramado” (Poema del hijo) (...) Afortunadamente –salvo manifestaciones aisladas– la poesía americana no ha seguido esta ruta realista que le señala Gabriela Mistral en poemas que llegan a parecer impúdicos”. (p. 55)

Isauro Santelices, que conoció a Mistral en 1912 en Los Andes, explica esta sensación de rechazo que inspiraba:

La gloria de Gabriela Mistral vino desde afuera. Se tuvo que aceptar como un hecho, la nombradía que diferentes países concedieron a su obra. Cuando no recibió la escuálida relación que se le acordara, subsistió producto de artículos publicados en diarios que no eran chilenos. El primer Premio Nacional no le fue concedido, y el Premio Nobel, no

obstante, a su resonancia mundial, no fue tapabocas suficiente ni restañó la herida siempre abierta de la envidia. (Santelices, pp. 88-89).

Santelices además menciona que una publicación del periódico *El Mercurio* del año 1921, un estudio documentado sobre la obra poética de Mistral, se destacaba el triunfo de la poeta internacional en Buenos Aires y Madrid pero que “acá sus connacionales seguían vilipendiándola con parodias, insultos, burlas groseras, comparaciones hirientes, alusiones a su físico, etc. (p. 70)

En 1954, cuando va a Chile por última vez, Neruda comenta el acontecimiento:

Ella no solo desconfiaba de Temuco. Tenía muchas críticas para su país. Decía en una carta que, si volviera a vivir allá permanentemente, con el prurito de cierta gente de ningunear, de echarse al hombro, de pasar a medio mundo por debajo de la pierna, a los tres meses ya no sería “Gabriela” sino “la Gabi” (Teitelboim, 1984, p. 196)

Mistral no escondía sus opiniones políticas y asumía las consecuencias por estar en contra del gobierno de turno. Se manifestaba en contra de las posturas autoritarias, por ejemplo, cuando Carlos Ibáñez del Campo en 1929 tomó el poder en Chile, la poeta por no apoyarlo tuvo que pasar por problemas económicos. Comenta Virgilio Figueroa:

Cuando el vendaval de las represalias culminó en Chile con el castigo de todos los que no enviaban mensajes de adhesión a la dictadura ya desembozada del presidente Carlos Ibáñez, se acordó, no se sabe por quién, que se suspendiera el pago de la pensión de retiro que se le había acordado por una ley especial de la República. Durante seis meses se mantuvo esa cesación de pagos (1933, pp. 255-256)

Ya no es una maestra o un sacerdote, o las colegas maestras, sino el mandatario superior del país. Posteriormente, ya como premio Nobel tendría otro impase con el dictador de entonces, González Videla, quien da instrucciones para que no se publiquen sus artículos:

Ya le conté que, con toda elegancia, M (Maluenda) me ha cortado de *El Mercurio*. Leer el diario da de un lado tedio, del otro sonrojo (...) ¿Sabe usted que a mí me han echado de ese diario sin una sola palabra, no publicándome lo que les mando? Así, después de 28 años, como a una

servienta. Estoy segura, aunque sin datos, de que la orden ha debido venir de lo alto... es decir de Lo Bajo (González Videla). (Concha, 2015 p. 37)

En Brasil, como cónsul en Petrópolis, recibe uno de los golpes más trágicos y dolorosos de su vida: se suicida, en agosto de 1943, su sobrino Juan Miguel Godoy Mendoza, a quien llamaba cariñosamente Yin Yin, ingiriendo una fuerte dosis de arsénico. Los orígenes y vínculos del niño con Mistral por años fueron objeto de múltiples hipótesis, las que fueron aclaradas definitivamente el año 2007 a partir de documentos notariales. Juan Miguel nació en Barcelona el 1 de abril del año 1925. Sus padres fueron la española Marta Mendoza y Carlos Miguel Godoy Vallejos, medio hermano de la poetisa. Tras la repentina muerte de la madre, el hermanastro de Mistral decidió entregárselo, comprometiéndose a no reclamarlo jamás. Gabriela lo recibe y lo adopta como propio, junto con Palma Guillén, su amiga mexicana que la acompañaba por esos años. Ambas mujeres pasan a ser dos madres de un pequeño. Desde ese momento Yin Yin acompañó a la poeta en todos sus viajes. Vivieron en Francia hasta 1940 cuando, temiendo por la seguridad de su sobrino con el estallido de la guerra, Mistral y Juan Miguel se trasladaron a Petrópolis. Yin Yin había sido siempre un niño consentido, ahora convertido en un adolescente, vivía las crisis propias de su edad. Sus años en Europa, habían dejado en el adolescente un fuerte arraigo cultural, que provocaban en él frecuentes disputas con su madre. La propia Gabriela se daba cuenta de esta situación: “Yin Yin no embonó nunca con el país ni con los sudamericanos en general (...) No se amoldaba a las costumbres ni menos las aceptaba” (Mistral, 2015, p. 85). A partir de este hecho, la poeta se abocó a la escritura de oraciones para poder procesar el duelo.

En 1945, cuando aún no superaba el suicidio de Yin Yin, Mistral recibe el Premio Nobel otorgado por la Academia Sueca, homenajeando su “poesía lírica inspirada en poderosas emociones y por haber hecho de su nombre un símbolo de las aspiraciones idealistas de todo el mundo latinoamericano” (Concha, 2015, p. 36), según fundamentó la Academia Sueca al otorgarle el universal galardón. La poeta y maestra tenía 56 años y representaba al primer Premio

Nobel para un escritor de América Latina y, a su vez, la única mujer escritora de este continente distinguida hasta hoy con tan dicho galardón.

Años después, en 1951, residiendo en Rapallo, Italia, recibió la noticia de que en Chile se le había otorgado el Premio Nacional de Literatura. El importe monetario del premio lo donó a la creación de un fondo de ayuda a los niños pobres de Montegrande. Es decidior que primero haya recibido un reconocimiento internacional, como el Nobel y luego, después de 6 años, le dieran el equivalente nacional. Nuevamente, se cumple este karma mistraliano de ser valorada internacionalmente primero, y luego en su país natal. En 1954 publicó *Lagar*, último libro de Gabriela Mistral antes de su muerte. La poeta manifestó sentir gran satisfacción por esta obra, dado que fue la única publicada desde un principio en su Chile natal y no en el extranjero, gracias a la Editorial Pacífico.

El crítico Fernando Alegría cuenta que Mistral, en su último viaje a Chile, el de 1954, en el discurso que pronunció desde un balcón de La Moneda, felicitó al gobierno (y ese gobierno era el de Carlos Ibáñez del Campo: el mismo presidente que, en un período anterior, al hacerse cargo del gobierno, le suspendió el sueldo, acota Alegría) “por haber realizado una reforma agraria que solo estaba en su imaginación” (1966 p. 90). Sigue diciendo el autor de *Genio y figura de Gabriela Mistral*: “Se ruborizaron los ministros, el presidente sonrió confuso, las gentes se codeaban sin poder creer lo que oían” (p. 90). Obviamente, lo que esas personas sospechaban era que en el cerebro de la poeta se había desatado un síndrome de demencia senil. Sin embargo, a Alegría semejante conjetura no lo convence, por lo que deja la puerta abierta para que la verificación de su descargo de colega, de amigo y de biógrafo de la poeta quede librada a la buena voluntad del lector. Podemos concluir después de las citas expuestas, el carácter frontal de Mistral, las causas por las que aboga y sobre todo por cómo el *Poema de Chile* aborda el tema de la reforma agraria, que se resuelve la sospecha: lo que dice en su discurso no es un desvarío de vejez, sino un reclamo honesto y directo al gobierno.

No es que Mistral no sepa que la reforma agraria chilena no se ha hecho. La perspectiva profética que adopta para estos propósitos en el *Poema*

de Chile, y que difiere de la perspectiva patriótica o nostálgica que suele atribuírsele, privilegia dar por sucedido lo que está aún por suceder. Que Mistral haya prolongado este ánimo profético posteriormente, en sus negociaciones con el mundo real, como cuenta Alegría, se puede achacar al mismo deseo. Santiago Daydí-Tolson rescata una frase que ella pronunció en Nueva York, poco antes de embarcarse con rumbo a Chile, y que es decidora por lo demás: “Iré caminando por la tierra de Chile como un fantasma llevado de la mano por un niño” (Daydí-Tolson, 1989, p. 124). Esta cita es una síntesis de *Poema de Chile*, la fantasma que camina junto al niño. Por este año Mistral y sus ayudantes intentaban ordenar los borradores de poemas de esta obra, que se habían acumulado en el tiempo. Lo sabemos porque hay índices de poemas donde se anota esta fecha. Su correspondencia también evidencia este afán de querer concluir la obra. En los capítulos posteriores veremos cómo la poeta en ese regreso quiere buscar información que le hace falta para terminar su poema.

### 1.7. Nuevas lecturas

Gabriela Mistral muere en Long Island en Nueva York en 1957. Las narrativas que trataron a la biografía de Mistral, tanto durante su vida como las décadas posteriores a su muerte, reforzaron los mitos que buscaban elevarla como la poeta dolorida, la maestra de América y la figura espiritual siempre virgen. Como señala Ana Pizarro en *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*: “Toda una crítica apuntó a asentar este perfil de perfección conservadora y medida de señora bien educada” (2005, p. 13). Volodia Teitelboim también apunta a esta misma idea:

Se acalla a la mujer transgresora del sistema: en una palabra, a la revolucionaria, a la descontenta, a la subversiva. Con este raptó y escamoteo de lo más recio y decidor de su personalidad y de su obra, ciertamente se empobrece el caudal de su herencia, se desvitaliza la potencia de su pensamiento, reduciéndola a la figura aceptable de una señora más menos dolorida [...] Nadie debía ver en su poesía nada sensual, no obstante que lo amoroso comprende buena parte de su obra [...] (1991, p. 311)

Su prosa se conoce por recopilaciones que hacen póstumamente y las publican en forma de libro, las de Roque Esteban Escarpa, de *Magisterio y niño*

(1979), que reúne las prosas sobre pedagogía y educación, *Grandeza de los oficios* (1979), *Croquis Mexicanos* (1979), de Alfonso Calderón. Igualmente, en la correspondencia, también publicada de forma póstuma, se revelan sus opiniones sobre Chile, en cuanto a su cultura, la sociedad, la educación, las instituciones, la iglesia, la política de una forma más develada e íntima. Es lo que hemos revisado en este capítulo.

Licia Fiol Matta, que trabaja ampliamente la construcción de la imagen de Mistral en vida y cómo es usada con posterioridad a su muerte en *A queer mother for the nation* (1999), plantea que este intento de “sanear” la imagen de Mistral fue estrategia de la dictadura militar de Augusto Pinochet como antídoto a Pablo Neruda, comunista, referente cultural, también premio Nobel y que, además, apoyó y colaboró con el gobierno de Salvador Allende, gobierno que fue derrocado por Pinochet.

Los estudios de investigadores e investigadoras como Elizabeth Horan (1997), Ana Pizarro (2005), Grínor Rojo (1997), Raquel Olea (1990), Soledad Falabella (2003) y Fiol-Matta (2001), entre otros, sobre las narrativas y los mitos que buscaban explicar y promover ciertos aspectos de Mistral durante su vida, se insertan en un contexto de renovación de la crítica mistraliana que comenzó al final de la dictadura en Chile (1989) y que ha abierto un debate nutrido por la teoría de género, de la subalternidad y los estudios culturales.

Estas narrativas han sido expresadas como “pánico heterosexual”, según Fiol-Matta, que buscan transformar la realidad de Mistral como mujer independiente, soltera y sin hijos biológicos, mediante una definición caracterizada por su dedicación a la infancia y su canto a la maternidad. Este pánico persiste aun después de haber sido expuesto por un sector importante de la crítica y, adquirió particular visibilidad en la prensa masiva desde la aparición del legado de su albacea, Doris Dana, el que ha dado espacio a voces y debates apanicados frente a la ya bastante “comprobada” relación homosexual entre la poeta y Dana. Si bien hemos analizado a lo largo del capítulo algunos momentos en la vida de Mistral respecto a género, clase y raza, es posible también agregar un cuarto concepto: el de la identidad sexual.

Previo al conocimiento de los archivos del legado, que se dieron a conocer en el año 2008, Fiol-Matta y Elizabeth Horan ya habían hecho importantes estudios desde la teoría *queer* de Mistral, al diferenciarla como una madre, masculina, que no había contraído matrimonio, y que además compartía la custodia de su hijo Yin Yin con otra mujer, Palma Guillén (Fiol-Matta 1999 p. 55). También comenta la controversia que se generó el año 2001 cuando Francisco Casas, miembro del famoso colectivo homosexual “Las yeguas del apocalipsis” en los años ochenta, quiso realizar una película sobre Mistral, *La pasajera*, en la que Mistral interpretaría a una mujer lesbiana. Aunque Casas encontró el financiamiento privado para filmar la película, no pudo llevar a cabo el proyecto porque el alcalde de Vicuña, tierra natal de la poeta y donde se realizaría la grabación, lo prohibió, argumentando que estas lecturas se prestaban para difamar a la poeta (Fiol-Matta, 2014). Uno de los principales detractores de la filmación de la película fue Jaime Quezada, uno de los estudiosos de la poeta más importantes y reconocido. Quezada, presidente de la Fundación Gabriela Mistral, también participó en otra cruzada para boicotear otras lecturas sobre Mistral: escribió personalmente a la Editorial Sudamericana para prohibir el permiso de incluir tres poemas de Gabriela Mistral en una antología de escritores y escritoras *queer* editada por el poeta Juan Pablo Sutherland, *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2003), argumentando que “esta antología puede contribuir a interpretaciones tendenciosas, caprichosas y especulativas que van en contra de la siempre significativa y relevante obra de un autor” (Sutherland, p. 24); aunque, ni fundación, ni Quezada tienen los derechos legales sobre el trabajo de Mistral, fueron tantos los obstáculos que finalmente los poemas no se incluyeron en la antología.

En marzo del 2008 Doris Atkinson, sobrina de Doris Dana, hace entrega oficial del legado de Mistral al gobierno de Chile. Este había permanecido por muchos años en una habitación en el departamento de Atkinson. El legado contenía valiosos documentos que nunca habían sido analizados. A partir de este momento documentos personales como correspondencias, y también borradores de poemas, toda la colección que Mistral juntó en vida quedó disponible para su estudio. Uno de estos archivos son el grupo de

correspondencias entre Doris Dana y Gabriela Mistral. En vida, Doris Dana siempre negó la supuesta homosexualidad de Mistral, y, es más, dijo que Yin Yin era su hijo biológico, fruto de una aventura con un hombre italiano. Dana murió el año 2006 y mantuvo hasta el final esta versión sobre la identidad sexual de Gabriela Mistral. ¿por qué Dana creía necesario negar la relación que había tenido por más de 10 años con Mistral? ¿es que acaso se imaginaba los costos que tendría desmitificar el personaje que se había creado de Mistral? ¿la madre de América, amante de los niños, lesbiana o bisexual? ¿lo habrá hecho por protegerla? ¿de quién, de las críticas de Chile y para no agregar otro punto en la lista por lo que sería una marginada?

De alguna forma, como menciona Raquel Olea en su estudio *Como traje de fiesta. Loca Razón en la Poesía de Gabriela Mistral* (2009), Mistral fue privada de su ser por una cultura occidental, patriarcal y heterosexual. Olea señala que la poeta ha sido:

atrapada en el nombre de madre de Chile y de poeta nacional. La representación resguarda su trascendencia social, la permanencia de su sentido en el tiempo, preservando a su vez, celosamente, cualquier forma de expansión hacia aquello que le ha sido sustraído. La diferencia desplazada del nombre oficial, la otredad acallada, el extrañamiento innombrado –en su escritura como en su biografía– es un llamamiento a la lectura crítica y a la escritura biográfica a hacerse cargo de nuevos interrogantes y operaciones de lectura que permitan dismantelar la clausura operada por la simbolización oficialmente legitimada (p. 23).

Lo cierto es que las cartas fueron publicadas en Chile en 2009 por Pedro Pablo Zegers, en ese entonces director del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional, bajo el título de *Niña errante, cartas de amor entre Doris Dana y Gabriela Mistral* (2009). Estas cartas muestran la larga relación que mantuvieron ambas mujeres, alrededor de diez años, y desprenden un intenso romance con altos y bajos. Además, en muchas de estas cartas Mistral firmaba como “Gabriel”, cambiando su género.

A lo largo del capítulo hemos identificado que hay un trasfondo político, económico y social que empuja a Mistral a ser una forastera o que la destierra. Lo anterior derriba el mito nacionalista que declaraban algunos críticos como Alone y Scarpa “Mistral no amaba ni amó nunca Chile. Que se entienda bien, amó un país mítico que ella se forjó y, sobre todo, la tierra y la naturaleza –sus

valles, montañas, bestezuelas y pequeñas cosas del suelo—” (Concha p. 30). Sin embargo, su preocupación y compromiso con el país nunca decayeron: una infinidad de artículos sobre la historia y la contingencia lo comprueban, así como su amplio epistolario con presidentes, ministros y figuras renombradas demuestran su inquietud íntima por la identidad y el porvenir de Chile. Algunas de estas inquietudes aún no se resuelven después de un siglo. Por ejemplo, su texto “Música Araucana” es un análisis profundo, no solo de lo sucedido con el pueblo Mapuche, sino con la realidad de todos los pueblos indígenas del continente, la sistemática discriminación y desprecio. Este texto es la exposición de un conflicto histórico que en el caso de Chile sigue vigente, como una herida que no deja de sangrar. Con los ojos de forastera tuvo el dudoso privilegio o la náusea de ver a sus compatriotas arrastrando sus miserias prepotentes en el extranjero: la arrogancia de la clase alta, la hipocresía de la clase media, la pedantería de sus intelectuales. Mistral no encajaba con el molde de chileno de la época, por negarse a la modernidad, por el amor a lo rural, sus causas no fueron del gusto de la sociedad chilena de esa época. Esta es la resistencia que se ve *Poema de Chile*: el progreso ha significado abandono y violencia para la mujer campesina, despojo para el aborigen y eliminación de animales autóctonos. Mistral idealiza y recrea su regreso a Chile como un fantasma, una tierra que solo puede hospedar a su sombra, como la única posibilidad de habitarlo y de recorrerlo.

## Capítulo 2. *Poema de Chile*. La crítica, ediciones y el arribo del legado

*Poema de Chile* relata el regreso de una mujer fantasma a su tierra natal, la que emprende un viaje en compañía de un niño indígena atacameño y un ciervo por Chile. Es un recorrido descriptivo desde el norte al sur del país, y en este, la fantasma va contándole al niño sobre la flora, la fauna, las costumbres y algunos personajes que marcaron la historia chilena.

Esta obra, a diferencia de los otros libros de poesía de Mistral, como *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954), no se articula mediante secciones o capítulos temáticos, sino que se presenta como un proyecto unitario, cuyos poemas tienen una temática común y un orden que está dado por el recorrido geográfico de los personajes, es decir, existe una articulación entre sus partes y un orden determinado. En cuanto a la métrica, está escrito con la del romance, con versos octosílabos. En estos, predomina la presencia de un yo autobiográfico, lo que se infiere por las alusiones reiterativas a la vida de la poeta, aspecto que se vislumbra en el diálogo constante entre el niño y la mujer fantasma a lo largo de todo el poemario.

Estamos frente a una obra compleja por varios factores: es una obra inconclusa que se publicó diez años después de la muerte de Mistral; diversos críticos apuntan a que se reescribió constantemente durante toda la vida de la autora, pero estos difieren al datar su origen; por último, *Poema de Chile* se sigue publicando hasta hoy, pero las ediciones presentan importantes diferencias. En este capítulo revisaremos las particularidades de esta obra que han impulsado el estudio que lleva a cabo esta investigación doctoral.

### 2.1 Revisión crítica de la obra sobre su datación y escritura

Una de las particularidades, que motiva el estudio de esta obra, es la interrogante que ofrece su datación u origen y el tiempo de escritura que abarca la obra. A diferencia de los otros poemarios de Gabriela Mistral, *Poema de Chile* ha sido el menos estudiado por la crítica y esto ha provocado una

escasez de referencias disponibles. Las que existen plantean diferentes propuestas sobre la datación de la obra, aunque coinciden en que la poeta le dedicó muchos años. Para contextualizar qué es lo que se ha dicho respecto del tema, comenzaremos revisando los principales comentarios.

*Poema de Chile* se publica por primera vez en 1967 en Barcelona, 10 años después de la muerte de Mistral, por la editorial Pomaire. Doris Dana, albacea y pareja de Mistral, estuvo a cargo de esta edición. En el prólogo, Dana da las primeras pistas de la que hasta ese momento era una obra desconocida:

Es necesario dar a conocer cómo llegó a publicarse este libro póstumo de Gabriela Mistral. Ella, al morir, dejó inconclusa la obra. Durante los últimos veinte años de su vida tuvo una preocupación continua: escribir poemas sobre toda suerte de asuntos relacionados con su país: cantar sus plantas, animales, los ríos, el mar, los lugares y sensibilizar los problemas del campesino y la reforma agraria; escribir para estos poemas no fue un afán literario sino una necesidad vital (s.p)

La segunda publicación de la obra la hace dieciocho años después Seix Barral, en 1985, en Santiago de Chile. Su responsable, Jaime Quezada, comenta en el prólogo que el *Poema* se fue gestando y reescribiendo durante “toda la vida de Gabriela Mistral” y agrega: “Chile era su continuo paisaje evocador y existencial en el verso o en el recado” (p. 10-11).

En 1988, Santiago Daydí-Tolson en su libro *El último viaje de Gabriela*, si bien no presenta una edición de la obra, hace por primera vez un estudio crítico dedicado exclusivamente a la obra póstuma de la poeta, aludiendo a una lenta y larga composición que comienza a principios de la década del 40.

El estudioso accede a los manuscritos de Mistral que permanecían en la Biblioteca del Congreso de Washington D.C. y pone de manifiesto varios asuntos que tienen que ver con la composición de la obra: “Los apuntes y borradores para el *Poema de Chile* se encuentran confundidos y entrelazados con poemas de *Lagar* y otras muchas notas de diferentes materiales, no pocas de ellas borradores de artículos periodísticos conferencias y cartas” (1988, p. 73). Mistral al morir dejó inconclusos dos proyectos poéticos en los que trabajaba simultáneamente, uno es la segunda parte de *Lagar* o *Lagar II*, que publicó póstumamente la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

de Chile) en 1991, y el otro es *Poema de Chile*. Esta edición nos informa que, según el académico mistraliano Gastón von dem Bussche y Doris Dana, *Lagar II* era parte de *Lagar*, de modo que ambos volúmenes debían conformar una sola obra. Sin embargo, los editores recomendaron a la poeta dividir este libro en dos partes por su gran volumen. En la edición de 1954 se publicaron los que estaban terminados. La otra parte sería *Lagar II*, que quedó inconcluso y muchos poemas en estado de borrador, tal como describe Pedro Pablo Zegers en la introducción de la publicación:

El texto se encuentra completamente dactilografiado, con correcciones manuscritas efectuadas por Gabriela Mistral y Doris Dana (...) se rehicieron en algunos casos estrofas completas, siempre respetando las instrucciones de su autora. Queda de manifiesto, a través de notas a pie de página, las alternativas de versos, generalmente confrontados, indicaciones relativas a la rima, ritmo u otras, que Gabriela realizó en los originales” (Mistral, 1991, p. 15).

Junto con constatar que los manuscritos de la obra póstuma se confunden con los de *Lagar* y otros documentos, el estudio de Daydí-Tolson aportó antecedentes sobre la cantidad de tiempo que le demanda la escritura de la obra: un lento proceso, en el que Mistral corrige los poemas constantemente:

El paso del tiempo le aporta al proyecto su capacidad acumuladora –son muchísimos los poemas y fragmentos de poemas que Mistral va dejando desperdigados por las caprichosamente desordenadas páginas de sus numerosos cuadernos de trabajo– e influye con ciertos acontecimientos decisivos que marcan profunda y definitivamente los años finales de su vida. Y junto al tiempo, con su lento y pertinaz añadido de experiencias y textos cotidianos, trabaja también la memoria y el repaso, tal vez crepuscular, de lo más querido: motivos, imágenes y técnicas junto a las más amplias concepciones religiosas del yo y el mundo (1988, p. 68).

Para el crítico, la coexistencia de borradores de más de una obra, el gran volumen de fragmentos que van quedando “desperdigados” en sus cuadernos y su continua escritura convierte en todo un reto rastrear el periodo de gestación de la obra. Según Daydí-Tolson, la propia Mistral menciona en 1954 haber estado trabajando quince años en el *Poema de Chile*, por lo que su origen se ubicaría en la época inmediatamente posterior a la publicación de *Tala* en 1938. Aunque no asegura una fecha concreta, remarca que fue un proceso de composición bastante prolongado, que va cambiando con el tiempo: “Los diferentes títulos con los que identifica al *Poema* en sus apuntes y

borradores son indicativos de las vacilaciones respecto a dicho plan” (p. 69). Los títulos a los que se refiere son “Recado sobre Chile”, “Recado de Chile”, “Recado sobre un viaje imaginario” y “Recado sobre un viaje a Chile”.

Grínor Rojo en su libro *Dirán que está en la gloria... (Mistral)* dedica un capítulo para analizar el *Poema*, proponiendo que el proyecto de Mistral proviene de una tendencia ideológica y estética compartida por muchos escritores de los años 30 en América Latina:

al parecer, desde fines de los años treinta y obedeciendo a una predilección nacionalista y americanista que comparten con nuestra escritora muchos literatos de aquel entonces, como el Neruda del *Canto General*, o más bien el Neruda del “Canto General de Chile”, Mistral estuvo escribiendo un libro cuyo nombre iba a ser, precisamente “Poema de Chile”; además, ese libro lo concibió como una continuidad abierta, a la que ella iba a poder agregarle trozos nuevos cada vez que lo estimara necesario. Era el suyo, en el fondo, un proyecto infinito, y no hay que extrañarse de que Mistral no lo haya terminado jamás. Tanto es así que uno se pregunta si de veras quería terminarlo o si no era ese su tejido de Penélope, una obra cuya secreta razón de ser radicaba ni más ni menos que en su condición de inconclusa. (Rojo, 1997, p. 249)

Además de situar la obra con una fecha específica, cuya escritura comenzaría en 1938 cuando Mistral visita por segunda vez Chile, alude al estado inconcluso de este libro como algo intencional, un proyecto concebido para no terminarse nunca y escribirse continuamente.

Alineada con Rojo, Ana Pizarro propone en su libro *El proyecto de Lucila* (2005) que la obra se gesta gracias a que Mistral reside cinco años en Brasil y se relaciona con un contexto histórico y social, una forma de representación nacional, que se estaba dando en el continente:

Es alrededor de 1940 que la escritora chilena empieza a diseñar el *Poema de Chile*. Como hemos podido observar, el proyecto de este poema, de larga elaboración, es un proyecto compartido. Por una parte, por grandes pensadores brasileños del momento, que apuntan a explicarse formas de la identidad nacional (...) De todos modos, el espíritu que lo impulsa es el propio de un momento del continente y de allí nace también el *Canto General* de Neruda. (p. 91)

Soledad Falabella es otra académica mistraliana que se vuelca a los manuscritos para estudiar el origen de la obra póstuma. En 1995, en su tesis de licenciatura, revisa los cuadernos y manuscritos de la poeta que se

encontraban en el Congreso de Estados Unidos y concluye que la obra se comienza a gestar en el año 1922, año en el que coincide con su salida de Chile para no volver, excepto en pocas ocasiones (Falabella, 1994, 2003). Falabella intentó datar la obra buscando indicios en los mismos manuscritos que le permitieran contextualizar su origen. En su investigación, localiza en uno de los cuadernos, el 126, un texto a medio escribir llamado “Recado de Chile”<sup>5</sup>, y asegura que también hay una anotación que dice “Terminar desolación”: “Seguramente, esta nota se refiere a la edición chilena de *Desolación* en el año 1923, un año posterior a la de Nueva York” (1995, p. 60). Como Dayd-Tolson, se percató del volumen de los papeles preparatorios *Poema de Chile*: “casi la mitad de los 47 rollos de microfilm que abarcan toda la obra de Mistral le están dedicados” (Falabella, 1994, p. 48).

Posteriormente, en su libro *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral* (2003), retoma el análisis de esos documentos y elabora el concepto de “obra en marcha” para referirse a esta como “una obra cuya escritura abarca un largo período de tiempo” (p. 57). Al estudiar el contenido textual de estos documentos, escribe: “Los rollos de microfilms dedicados a *Poema de Chile* contienen versiones a máquina claramente anteriores y borradores a mano en cuadernos y un sinfín de hojas sueltas” (2003, p. 47). La investigadora descubrió un borrador en microfilm mecanografiado del libro corregido de puño y letra de la poeta y se percató de que era distinto a la primera publicación, a cargo de Dana, pues contenía más poemas que no habían sido incluidos. El manuscrito tiene 89 poemas<sup>6</sup> que se

---

<sup>5</sup> Como leímos más arriba, la obra póstuma pasa por varios títulos, entre ellos “Recado de Chile” y “Recado de un viaje imaginario”.

<sup>6</sup> Hallazgo, “La ruta”, “A dónde es que tú me llevas”, “Alamedas”, “Alcohol”, “Animales”, “Anochecer”, “Araucanos”, “Araucarias”, “Aromas”, “Atacama”, “A veces te digo...”, “Balada de la menta”, “Bióbio”, “Bordo”, “Campesinos”, “Canción del buen sueño”, “Canción de cuna del huemul”, “Canción de cuna del ciervo”, “Castañas”, “Cielo estrellado”, “Constelaciones”, “Chillán”, “La chinchilla”, “Concepción”, “Concón”, “Cuatro tiempos del huemul”, “El cucú”, “Desierto”, “Despertar”, “Despedida”, “Emigración de pájaros”, “En tierras blancas de sed”, “Cisnes”, “Cobre”, “Cordillera”, “Cormoranes”, “Copihues”, “Frutilla”, “Flores”, “Las flores de Chile”, “Frutas”, “Fuego”, “Garzas”, “Helechos”, “La hierba”, “Huerta”, “Islas australes”, “Jardines”, “Linar”, “Luz de Chile”, “El maitén”, “La malva fina”, “Manzanos”, “Manzanillas”, “Mariposas”, “El mar”, “Misioneros”, “Montañas mías”, “Monte Aconcagua”, “Niebla”, “El musgo”, “La noche”, “Noche andina”(o “Cielo estrellado”), “Noche de metales”, “Palmas”, “Palmas de Ocoa”, “Pascua”, “Patagonia”, “Piedra de la amistad”, “Perdiz”, “¿Qué año o qué día...”, “Raíces”, “Reparto de tierra”, “Salvia”, “Selva austral”, “Tacna”, “Talcahuano”, “Tomé”, “La tenca”, “Tordos”,

presentan en hojas individuales y están ordenados alfabéticamente a excepción de “Hallazgo” y “La ruta”, que abren el manuscrito (Falabella, 1994, 2003). La estudiosa asegura que este es el que la poeta deja al morir con los poemas más acabados de la obra. Además, identifica composiciones que tienen más de una versión: “Animales”, “Valle de Elqui”, “Cordillera”, “La hierba”, “El mar”, “Patagonia”, “Reparto de tierra” y “Flores”, que no están incluidos en la edición de 1967 de Doris Dana. Lo que tampoco está incorporado en esta edición, según Falabella, son las correcciones y variantes presentes en este manuscrito. Otro comentario que hace del libro publicado respecta a un error tipográfico del poema “Palmas de Ocoa”, cuyo título aparece como “Palmas de Ocon”. Por otra parte, nota que en el poema “Hallazgo” se incrusta a continuación, como parte de este, otro dedicado a la hermana de la poeta, Emelina (“Qué año o qué día moriste...”), cuya temática es muy distinta al primero y al resto de la obra. Por primera vez se dan a conocer anotaciones para la preparación de la escritura: “Contar en metáforas la largura de Chile”, “Mujeres que cantan”, “Hacer hablar al niño chileno y que hable bastante”, “Salitre”, “Cobre” y algunas tan decidoras como “Contar finamente el que no me dejen volver” (Falabella, 2003, p. 55). También se cuestionan las diferencias del corpus de la obra entre las ediciones publicadas. Esta es la primera vez que los estudios incluyen el contenido textual de los manuscritos y, además se confrontan con el libro publicado, por lo que este estudio marca un precedente en nuestra investigación.

Como hemos demostrado, no hay un consenso sobre la datación del *Poema de Chile*. Dana y otros críticos ubican su origen alrededor de 1937, cuando comenzó un ejercicio de escritura constante, una necesidad vital, por veinte años. En cambio, las huellas textuales en los manuscritos han replanteado este origen, situándose en el año 1922, cuando Mistral sale de Chile por primera vez. Se alude también a si estaba destinado a ser inconcluso, un tejido de Penélope, una obra abierta que nunca iba a terminarse. Asimismo, se ha dicho que su nacimiento se debe a una corriente estética de la literatura

---

“Mancha de Trébol”, “Valparaíso”, “El valle central”, “Valle de Chile”, “Valle de Elqui”, “Viento Norte”, “Volcán de Villarrica”.

para dar respuesta a un espíritu de identidad nacional y una tendencia en Latinoamérica.

## 2.2. El Recado: un género mistraliano

Daydí-Tolson y Falabella coinciden en que *Poema de Chile* tuvo otros títulos durante el largo tiempo que duró su composición, por ejemplo, “Recado de Chile”. Nos detendremos algunas páginas en este concepto, pues parece significativo que Mistral titulara así el poemario. Analizaremos el discurso de este género para establecer conexiones entre este y el proyecto poético.

El “recado” es un género literario que la poeta usaba de manera frecuente para escribir versos o prosa, que solían ser para alguien, es decir, “Recado para...” o sobre algo “Recado sobre”, pueden estar destinados a una persona o tratar sobre un tema en particular. Mistral escribió una gran cantidad de prosa, artículos periodísticos y textos publicados en prensa nacional e internacional, a los que denominaba “recados”. Estos comienzan a publicarse en la década de los veinte y tienen por objetivo informar o comentar sus opiniones sobre asuntos que eran de su interés y que le parecía importante visibilizar. Los textos daban a conocer la mirada de Mistral desde los países donde cumplía sus labores consulares. Los primeros recados en verso fueron publicados en *Tala* (1938), en la sección o apartado de poemas “Recados”<sup>7</sup>. Al final del poemario, en un anexo, la poeta explica las razones que operan al escribir estos textos:

Las cartas que van para muy lejos y que se escriben cada tres o cinco años, suelen aventar lo demasiado temporal –la semana, el año– [sic] y lo demasiado menudo –el natalicio, el año nuevo, el cambio de casa– [sic]. Y cuando, además, se las escribe sobre el rescoldo de una poesía, sintiendo todavía en el aire el revoloteo de un ritmo solo a medias roto y algunas rimas de esas que llamé entrometidas, en tal caso, la carta se vuelve esa cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que la disputan.

---

<sup>7</sup> “Recado de nacimiento para Chile”, “Recado a Lolita Arriaga en México”, “Recado para las Antillas” “Recado a Rafaela Ortega en Castilla”, “Recado para la residencia de Pedralbes en Cataluña”, “Recado a Victoria Ocampo en la Argentina”. También en *Lagar* (1954) encontramos “Recado Terrestre”.

Por otra parte, la persona nacional con quien se vivió (personas son siempre para mí los países) a cada rato se pone delante del destinatario y a trechos lo desplaza. Un paisaje de huertos o de caña o de cafetal, tapa de un golpe la cara del amigo a quien sonreíamos: un cerro suele cubrir la casa que estábamos mirando y por cuya puerta la carta va a entrar llevando su manajo de noticias.

Me ha pasado esto muchas veces. No doy por novedad tales caprichos o jugarretas, otros las han hecho y, con más pudor que yo, se las guardaron. Yo las dejo en los suburbios del libro, *fuora dei muri*, como corresponde a su clase un poco plebeya o tercerona. Las incorporo con una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón como son las razones de las mujeres; al cabo, estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que voy a morir (Mistral, 1938, p. 280).

Esta larga pero ilustrativa cita nos ayuda a comprender la concepción de lo que Mistral llamaba recado. Lo considera como un texto íntimo, “una cosa juguetona”, que se debate entre dos formas: “tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que la disputan”. Es un capricho propio, “jugarretas” en las que se superpone la imagen de un paisaje al destinatario del texto o carta. Los describe como textos menores y por eso los deja “en los suburbios del libro”, es decir, al final, que pertenecen a la clase “plebeya o tercerona”, *fuora dei muri*, y que puede considerarse un género que no corresponde a los oficiales como el ensayo, la crónica o el artículo, en definitiva, es un género inventado, una mezcla. La autora justifica la publicación de estos recados “por una razón atrabilaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres” y así, los enmarca en una producción femenina, que se impregna con la identidad rural de la poeta: “estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que voy a morir”. Al crear y publicar los recados, Mistral revitaliza la norma letrada, no solo al incorporar el tono rural, y por tanto oral, el folklore, sino también al autorizar el discurso femenino con un género propio, con sus propias razones, que responden a la subjetividad de la escritora. En un estudio sobre discursos femeninos latinoamericanos y géneros menores, como las prácticas discursivas de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, que llevaron a cabo las académicas Dorcie Doll y Alicia Salomone, las producciones como los recados se asocian a un género menor:

Las cartas, testimonios, crónicas, entre otros, se incluyen entre los géneros llamados *menores* por el canon institucional. Aunque la crítica últimamente retoma el estudio de estos géneros, conservan su carácter ambiguo y fronterizo (entre lo literario y lo no literario), especialmente cartas privadas, a veces consideradas mero instrumento comunicativo. (Doll y Salomone, 2006, p. 291)

Siguiendo a las autoras, estas prácticas/literaturas se definen como menores en el sentido de Deleuze-Guattari: “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que hace minoría dentro de una lengua mayor” (1978, p. 28). De esta manera, se entiende por *menor* desde lo marginal del estudio de la prosa y, en especial, la correspondencia de Mistral y Ocampo, “pero también menor, por el potencial contradiscursivo de estas prácticas frente al canon hegemónico mayor” (Doll y Salomone, 2006, p. 292).

Los recados tienen un carácter marginal y de opinión divergente con el medio en el cual se desarrolla, como comentario al margen de los discursos establecidos. Según Morales, en *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001), el corpus no menor de estos textos da cuenta de la intencionalidad de creación de un lenguaje particular para el discurso del “recado”. Así, al ser un discurso testimonial:

Instala en el centro de su escenario discursivo la "voz" del subordinado (o del "subalterno" como acostumbra a decir la crítica cultural estadounidense con su crónica tendencia a codificar rápidamente términos y conceptos). Es una voz, además, a la que se le suele atribuir la condición de "ejemplar". La ejemplaridad consistiría en que es una voz de "resistencia" (frente al poder hegemónico), que habla desde y por una clase social o una etnia sojuzgadas y, que contiene los elementos que permiten deconstruir una historia "oficial" y construir otra, instalando así una verdad hasta entonces oculta o reprimida". (Morales, 2001, p. 20)

De esta manera, los recados de Mistral se contraponen al discurso más academicista/racional/formal, al ser textos bi-formales, es decir, que pueden tomar forma de verso o prosa, según el “capricho” de la autora, que decide publicar por una “loca razón”. El tono de estas producciones se acerca a lo oral, lo testimonial, con el dejo rural que la caracteriza, alejándose del lenguaje académico y resistiéndose a otros géneros y formas. Es un género errático, también podríamos decir “loco”, que no se comporta siempre de la misma forma. Mistral pone en el centro de sus recados aquellos temas, personas,

lugares que le eran de interés propio, la “ejemplaridad” que explica Morales, con un estilo que no fue influenciado por las formas que constreñían a los escritores de su época, sino desde una postura de corte subjetivo y personal. De ahí que constituyan un corpus que va recreando un espectro de impresiones que construyen el mundo que Mistral quiso delinear. Como recados que son, guardan efectos en sus relecturas en torno a las percepciones instaladas por su autora.

La originalidad en la forma de expresión de Mistral proviene del carácter de lenguaje hablado en su escritura, o de lo que ella defendía como la “lengua conversacional” en una conferencia titulada “Cómo escribo” (Mistral, 1992, T. II: 553). Esta característica oral de su escritura ha sido observada en múltiples estudios sobre la autora y tiene relación con su poética explícita, que ella relaciona con su competencia lingüística “campesina”, según consta en múltiples notas, cartas y conferencias donde se explaya al respecto, por ejemplo, en la explicación de *Tala* que analizamos más arriba. La forma de su escritura está forjada por su infancia en Montegrande, un mundo permanentemente recordado como *ethos* familiar, por ello sus recados tienen un característico tono de intimidad y familiaridad para enseñarnos diversos objetos o personas.

Luis Arrigoitia, que analiza este tipo de discurso mistraliano, compilador de *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral* menciona que la prosa en forma de recado de la poeta adquiere un tono americano:

Hasta ese momento América solo había estado en sus propósitos y temas, pero ahora pasa a expresar en su tono criollo, en el vocabulario y giros regionales (...) y logra en su prosa lo que les había pedido y aconsejado a los escritores de su continente. Americanidad y huida superadora del servilismo de formas y expresiones europeas (1989, p. 281-282).

Con esta particular forma en prosa Mistral concilia y articula distintas aristas, algunas a las que ya nos hemos referido: lo coloquial y lo culto, lo

íntimo y lo público, la confidencia y el artículo, el género epistolar familiar y la carta abierta, al igual que el ámbito de lo íntimo y lo propio, con lo exterior y lo lejano, en polos unidos por un puente constituido por idénticos propósitos: americanismo y creación. Sobre los aspectos ideológicos del recado de Mistral, Arrigoitia señala:

Porque si en sus versos densos y cadenciosos (...) o en sus acendradas palabras-símbolos que penetran la materia de su soledad en campos, ciudades, mares, bosques y montañas, Gabriela Mistral ordena una severa estructura verbal de nueva y antigua retórica, es verdaderamente en sus Recados, en sus cartas y en las transcripciones de sus pláticas, donde su voz se oye, en toda su nativa pureza y en la profunda novedad agreste, insegura, tímida, y, a la vez, violenta, de su arte americano (1989, p. 70).

Mistral usó una forma de expresión muy particular para su poesía y prosa. Buscaba apropiarse de personas y situaciones a través del lenguaje, haciéndolas más cercanas e íntimas. Creaba singulares términos que manifestaran su interioridad, sin caer en formalismos académicos. Para ello utilizó formas verbales combinadas con pronombres “se me han vuelto”, y neologismos como “mujerío”, “campesinería”, “indiada”, y otros que otorgan fuerza y vigor a sus ideas.

Dentro de este interés americanista, Chile se consolida como una de las temáticas más recurrentes en la prosa y en la poesía de Mistral. Cabe profundizar ahora en las temáticas que eran de su interés y cómo se tensan con el discurso hegemónico de la época. Nos centraremos en *Recados contando a Chile*, un grupo de recados en prosa que publicó póstumamente Alfonso Escudero en 1957, que reúne los textos propios de este discurso que se publicaron en prensa durante toda la trayectoria de Mistral. En estos textos se puede apreciar la mirada crítica de Chile en cuanto a lo social, lo político y lo cultural. En un texto periodístico Mistral señala:

Pido, pues, que se me consienta esta especie de «carta para muchos» aunque no sea para todos, según las exigencias periodísticas. (Al cabo, director amigo, nadie escribe para todos, aunque así se lo crea...). Pido que se me acepte esta posta barroca, donde van comentarios de sucesos grandes y chicos, de algunas hechuras que se quiere comentar, de esos

que llamamos por allá [Chile] “ecos escolares”, de tarde en tarde encargos duro-tiernos para mis gentes: duros por ímpetu de hacerse oír y tiernos por el amor de ella. (1957 p. 284)

En los recados la poeta mantiene su función fundamental de “contadora”, de “cuenta-mundo”. Los recados suplen de alguna manera las cartas, la cantidad de cartas que habría que escribir. No quiere que se rompa la comunicación. En este tipo de texto es fundamental el carácter lírico, la presencia del Yo-hablante que, desde su arraigo en el mundo, dice y cuenta el acontecer de este, o expresa la simple presencia de algún ser particular; de una voz que expresa también la interioridad de su conciencia abierta hacia sí misma, de igual manera que está abierta hacia el mundo.

La recopilación de cuarenta y cinco recados que confeccionó Escudero abarca temas como literatura, poetas y novelistas, de la tierra chilena y de su gente; del mito del Caleuche y de la música araucana; de Sarmiento en Aconcagua; de la alameda chilena; de los símbolos del escudo nacional, el cóndor y el huemul; del mundo rural, de la chinchilla andina y del copihue. Al tratar de estos asuntos la palabra mistraliana cuenta y da cuenta de los acontecimientos culturales del país, expresa su propia preocupación social, su apego a la tierra chilena. De inmediato, podemos notar la intertextualidad en las temáticas e intereses de los *Recados contando a Chile* con *Poema de Chile*. Por ejemplo, en el recado “Menos cóndor y más huemul” publicado en 1925, Mistral explica que estos dos animales presentes en el escudo de Chile simbolizan dos aspectos antagónicos u opuestos del espíritu: la fuerza y la gracia. Se refiere al cóndor de la siguiente manera:

Yo confieso mi escaso amor del cóndor, que, al fin, es solamente un hermoso buitres. Sin embargo, yo le he visto el más limpio vuelo sobre la Cordillera. Me rompe la emoción el acordarme de que su gran parábola no tiene más causa que la carroña tendida en una quebrada. Las mujeres somos así, más realistas de lo que nos imaginan...

El maestro de escuela explica a sus niños: "El cóndor significa el dominio de una raza fuerte; enseña el orgullo justo del fuerte. Su vuelo es una de las cosas más felices de la tierra" (1957, p. 14).

Mistral minimiza el sello de fortaleza que se le achaca al cóndor, a su territorialismo, pero por sobre todo a su capacidad de devorador de carroña. Recalca que se ha hablado mucho de la fortaleza de esta ave en comparación

con el desconocido huemul y que es este el que debería explicarse y resaltar en las escuelas a los niños por ser una bestezuela “sensible y menuda” que tiene parentesco con la gacela, “lo cual es estar emparentado con lo perfecto” y agrega: “El huemul quiere decir la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia. Y todo eso es defensa, espolones invisibles, pero eficaces, del Espíritu” (14). Destruye de esta forma el mito de la fuerza de “una raza” como lo llama, y reivindica la sensibilidad:

Entre la defensa directa del cóndor, el picotazo sobre el lomo del caballo, y la defensa indirecta del que se libra del enemigo porque lo ha olfateado a cien pasos, yo prefiero ésta. Mejor es el ojo emocionado que observa detrás de unas cañas, que el ojo sanguinoso que domina solo desde arriba (1957, p. 14).

Según la poeta, tal podría parecer “femenino” si solo se considerara el huemul como el símbolo de un pueblo y podría ser “unilateral”, pero propone que sean ambos, pero no el cóndor por sobre el huemul: “que el huemul sea como el primer plano de nuestro espíritu, como nuestro pulso natural y que el otro sea el latido de la urgencia”. Luego agrega: “Mucho hemos lucido el cóndor en nuestros hechos, y yo estoy porque ahora luzcamos otras cosas que también tenemos, pero en las cuales no hemos hecho hincapié” (1957, p. 14). En *Poema de Chile* Mistral decide que uno de sus acompañantes sea el ciervo o huemul, animal autóctono de Chile en peligro de extinción. En el recado propone lucir “otras cosas que también tenemos”, reivindicar en este caso un animal que no destaca por su fuerza, sino por su belleza y delicadeza, que no ataca, que se protege y que incluso para algunos puede ser un símbolo femenino. El recado finaliza así: “Los profesores de Zoología dicen siempre, al final de su clase, sobre el huemul: una especie desaparecida del ciervo. No importa la extinción de la fina bestia en tal zona geográfica; lo que importa es que el orden de la gacela haya existido y siga existiendo en la gente chilena” (1957, p. 15). La poeta expresa así una declaración de principios, una voluntad de ser. En el primer poema de *Poema de Chile*, “Hallazgo”<sup>8</sup>, la fantasma se encuentra con el ciervo:

---

<sup>8</sup> Para este capítulo citaremos la edición de Pomaire de *Poema de Chile* (1967) para referirnos a su contenido poético. Posteriormente, en el capítulo 4 se centrará en los aspectos textuales de los poemas y se analizarán los manuscritos de la obra.

Iba yo cruza-cruzando  
matorrales, peladeros,  
topándome ojos de quiscos  
y escuadrones de hormigueros  
cuando saltaron de pronto  
tu cuello y tu bulto entero.  
(...)

Naciste en el palmo último  
de los Incas, Niño-Ciervo  
donde empezamos nosotros  
y donde se acaban ellos;  
y ahora que tú me guías  
o cuando es que yo te llevo,  
¡qué bien entender tú el alma  
y yo acordarme del cuerpo! (1967, p. 7)

De esta manera comienza la ruta donde la mujer fantasma se deja guiar y guía al ciervo: “y ahora que tú me guías/ o cuando es que yo te llevo”, por un animal que encarna la delicadeza, lo inocuo, contrario a lo que representa el cóndor.

Otro de los recados en prosa que alude al *Poema de Chile* es “Recado del copihue chileno”, la flor nacional chilena, publicado en 1943. El recado comienza comentando los nombres que ha tenido la flor:

Los textos escolares azoran a los niños con este dato: el copihue, indigenísimo, se relaciona, por el nombre con... la emperatriz Josefina Bonaparte. Yo me escandalizo de ello, tanto como los niños, pero son los sabios quienes bautizan: el Adán científico no nace todavía en la gente criolla, y fue un francés quien bautizó a nuestra flor sin mirar a su piel india... Menos mal que Josefina fue una francesa criolla de Martinica... (1957, p. 224).

Mistral recalca el origen araucano o “indigenísimo” de la flor y con humor se refiere a los otros pomposos nombres que ha recibido como “emperatriz Josefina Bonaparte”, que escandaliza a los niños y también a ella. Luego afirma cuál es su “verdadero” nombre: “Quédese en los textos escolares el apellido latino; dentro de Chile no se llamará nunca sino copihue” (1957, p. 224). Prosigue dando pistas de dónde se puede encontrar la preciada flor: “Más perseguida que el huemul, la enredadera ya no se halla en la selva inmediata a los poblados ni a las rutas (...) Echada sobre el flanco del laurel; a veces

galardeando desde la copa y cubriéndola, hallará a la muy femenina, cuyo humor es esquivarse y aparecer de pronto” (1957, p. 225). También que se pueden encontrar en dos colores, rojos principalmente, y en minoría, blancos. Al finalizar este recado Mistral hace una reflexión sobre su propio quehacer poético:

Procuré decir mi copihue indio, y decirlo por regalárselo a quien lea, y me doy cuenta al terminar de la inutilidad del empeño. Nadie da en palabras, ni la flor ni la fruta exóticas. Cuando un mexicano me contó en Chile de su mango de oro, yo no recibí contorno ni jugo de la bella drupa, y aprender solo es recibir. (...) “Saberlas” quiere decir aspirarlas y morderlas, y como para mí la novedad de cada especie frutal o floral vale tanto como la de un país, y nada menos, digo a quien leyó, que, si desea tener al copihue chileno, vaya a verlo a Cautín, y no lo compre en las estaciones de ferrocarril, sino que llegue hasta el bosque y lo desgaje allí mismo con un tirón ansioso. No vaya a creer que supo algo porque leyó dos páginas acuciosas e inútiles de la contadora que hizo este Recado en vano (1957, p. 227).

Se abre en esta reflexión el abismo que existe entre “contar” y “saber”. “Saberlas”, dice Mistral, es tener la experiencia de ver, de tocar y concluye el recado diciéndole a los lectores que visiten Cautín, al sur de Chile, para poder “saber” el copihue en su hábitat natural. En *Poema de Chile* encontramos el poema “Copihues” y es revelador cómo la poeta vierte detalles de este recado en este poema. En el recorrido por el territorio chileno, la fantasma y el niño se internan por los bosques del sur y ven un copihue. El niño señala que los ve de dos colores:

Por lo denso y lo sombrío  
de nuestra Madre la Selva,  
pasan, pasan y repasan  
como gnomos que la peinan,  
unos golpes de color,  
unos gestos y unas señas.  
Sí, en lo denso y en lo oscuro  
es como si fueran gestos.

*-De veras y son de dos  
colores, los estoy viendo.  
Mama, ¿qué son ellos, mama?  
Para, para. ¿Por qué sigues?  
Para, que yo quiero verlos.  
Me dijiste que la selva  
no da flores, solo leños  
¡Y qué lindas que las da  
de repente! como un cuento. (1967, p. 199)*

El niño (en cursiva) interpela a la “mama”, como él le dice a la mujer fantasma, sobre la existencia de flores en el bosque, a lo que Mistral responde: “Esto no es árbol, esto es/ el copihue, nada menos”. Luego añade diciéndole al niño “Tú te lo sabes contado. La fiesta es verlo”. Estos versos relevan la importancia de la experiencia, de ver directamente, ya que es diferente a la información que se puede dar sobre una materia, la misma idea que Mistral comparte al finalizar el recado sobre la flor chilena. La fantasma quiere que el niño vea la flor, no basta con que sepa de esta.

Hasta ahora hemos revisado algunos ejemplos del tratamiento de la flora y la fauna chilena tanto en los recados como en el *Poema de Chile*. Este tratamiento obedece a una mirada integral de Mistral sobre la tierra que se dirige un contexto histórico y político: por un lado, la pertenencia de la tierra de los campesinos y la Reforma Agraria y, por otro lado, la de los indígenas, a los que llama araucanos, que fueron despojados de sus tierras desde la colonización. También existe otra mirada que tiene un carácter más personal y autobiográfico, relacionada con su infancia y crianza, un vínculo vital que debe tenerse con la tierra.

Según la poeta, la distribución insensata de la tierra (de origen colonial), daba a algunos la propiedad de grandes latifundios, y a otros, a quienes verdaderamente la trabajan, la propiedad solo de su fuerza de trabajo (y mal remunerada), o la posesión de porciones de extensión muy pequeñas,

suficientes apenas para reproducir la pobreza. El campesino, cansado de su servidumbre, malos sueldos, sin escuelas, decide abandonar la tierra e irse a la ciudad (Mistral 1957, 18). En otro de sus recados agrega "el latifundismo chileno forma parte del bloque de la crueldad conquistadora y colonial" (1957, p. 114). El campo italiano en cambio, que ella conocía bien, dividido en predios de extensiones razonables y cultivados inteligentemente, le parecía un modelo de distribución que debería imitarse en América Latina: le permitiría al campesino tener una vida digna sin necesidad de abandonar la tierra. El vínculo que tiene el campesino con la tierra era para Mistral ejemplar, demasiado importante e irremplazable. En ese diálogo se pone en juego su memoria biográfica: la memoria de su infancia y juventud, momentos en los que este vínculo se consolida. En *Poema de Chile* encontramos continuas referencias a estas temáticas. En el poema "Valle de Elqui", la mujer fantasma, llena de nostalgia, tiene la necesidad de volver a su valle natal y recorrer la tierra, la flor del almendro, los higuerales, para recordar "a sus vivos y a sus muertos":

Tengo de llegar al Valle  
que su flor guarda al almendro  
y cría los higuerales  
que azulan higos extremos,  
para ambular a la tarde  
con mis vivos y mis muertos.

(...)

Mi infancia aquí mana leche  
de cada rama que quiebro  
y de mi cara se acuerdan  
la salvia con el romero  
y vuelven sus ojos dulces  
como con entendimiento  
y yo me duermo embriagada  
en sus nudos y entreveros (1967, p. 45 y p. 47).

Como antecedente a este tratamiento nostálgico de la infancia de Mistral y de su tierra, su geografía, se destacan los poemas de *Tala* (1938). Para Nuria Girona: "el lugar de la enunciación de estos poemas se articula desde un 'País de la ausencia', como informa el título de uno de ellos, en donde el tiempo transcurrido vuelve espectrales los paisajes" (p.63). Al igual que en *Poema de*

*Chile*, emerge la figura sin rostro o de mujer-fantasma, cuya identidad enraizada emerge: “desgajada y en exilio (desterritorizada), de tal forma que la ausencia se transforma en país” (p.16). Es así como se caracteriza al sujeto lírico como una extranjera, desprendida de la estructura comunitaria. La mujer-fantasma evita ser vista por las personas en su recorrido por el país, o bien, estos no pueden verla; es el país anhelado pero también un lugar de extrañeza, donde vuelve “sin bulto ni peso” como versa “Hallazgo”, poema que abre el *Poema de Chile*.

En 1925 Mistral vuelve a Chile por primera vez y se adentra en el norte del país, en Illapel y Combarbalá, donde la sequía, la miseria y hambre causaban estragos. A raíz de esta experiencia publica el recado “Una provincia en desgracia: Coquimbo”, en el que critica duramente el sistema latifundista:

Defienden algunos el latifundio con argumentos como este: “Si se crea absolutamente la pequeña propiedad, al desaparecer el dueño de una extensión vasta de suelo, desaparece también la posibilidad de hacer cualquiera empresa agrícola en grande, los canales de riego, los tractores costosos. El menudo campesino se come lo que saca de la tierra y el capital de este no existe”. Pues, Illapel y Combarbalá son latifundio puro, y ya sabemos lo que en cien años han hecho por la tierra. La sequía ha encontrado a los campesinos sin cooperativas y sin ahorros, que no se ahorra con un salario inicuo. En otros países, las sociedades agraristas tienen siempre en caja fondos para afrontar un año, por lo menos, de malas cosechas. La falta de organización campesina es otro dato de barbarie (1957, p. 19).

La poeta declara su aversión por el latifundio, hace una denuncia social y pide dignidad para los campesinos, mediante una intervención y organización. Posteriormente y en la misma línea, en su recado “Ruralidad chilena” (1933), pedirá cambios en el sistema en su valle natal, el Valle de Elqui:

Una hectárea por cabeza de familia resolvería el problema económico del campesino de Elqui, si el horrible y deshonesto latifundio no estuviese devorándonos y hambreándonos, allí como a lo largo del país entero. Pero la patricita, la faja mínima de nuestro asiento, la arrollan las haciendas de los “forasteros”, llamando así a los grandes propietarios rurales ausentes eternos de nuestra vida y presentes urgidores del trabajo de los campesinos. Claro está que no son aquellas las haciendas del sur, que suelen cubrir medio departamento, sino pequeños fundos y hasta a veces simples granjas. Ni en esta forma temperada, sin embargo, debería existir la propiedad grande en ese pequeño corredor de cerros, densamente poblado (1957, p. 112).

Sus propuestas apuntan a la distribución general, un “reparto de la tierra”, como titula uno de los poemas de *Poema de Chile*, para que cada familia pueda administrar el terreno y permita resolver los problemas económicos de los campesinos. Para ella, la “patricita”, el valle, es víctima del sistema latifundista y es devastada por los grandes propietarios “ausentes” y forasteros. Estas denuncias también las vemos reflejadas en otros poemas de la obra. A continuación, transcribimos algunas estrofas:

### Campesinos

Todavía, todavía  
esta queja doy al viento:  
los que siembran, los que riegan,  
los que hacen podas e injertos,  
los que cortan y cargan  
debajo de un sol de fuego  
la sandía, seno rosa,  
el melón que huele a cielo,  
todavía, todavía  
no tienen un “canto de suelo”. (1967, p. 171)

### Flores

—Cuando me pongo a cantar  
y no canto recordando,  
sino que canto así, vuelta  
tan solo a lo venidero,  
yo veo los montes míos  
y respiro su ancho viento.  
Cuando es que el camino va  
lleno de niños parleros  
que pasan tarareando  
lo más viejo y lo más nuevo,  
con semblantes y con voces  
que los dicen placenteros,  
yo veo una tierra donde  
tienen huerto los huerteros.  
Y cuando paro en umbrales  
de casas y oigo y entiendo  
que Juan Labrador ya se labra  
huerto suyo y duradero,  
a la garganta me vienen  
ganas de echarme a cantar  
tu canto y lo voy siguiendo. (1967, p. 99)

## Manzanos

—Mama, repite otra vez  
aquello, aquello que has dicho,  
que vamos a tener todos  
sí, sí, huerta... o huertecillo.  
Pero tanto tiempo dicen  
eso mismo y no ha venido.

—Cree ahora a quien lo dice:  
la huerta viene en camino.

—¿Camino?

—Sí, ya se acerca.  
Está llegando, mi niño. (1967, p. 108 y 110)

## Reparto de tierra

Yo te escribo estas estrofas  
llevada por su alegría.  
Mientras te hablo mira, mira,  
reparten tierras y huertas.  
¡Oye los gritos, los “vivas”,  
el alboroto, la fiesta!

¿Te das cuenta? ¡Entiende, mira!  
Es que reparten la tierra  
A los Juanes, a los Pedros.  
¡Ve correr a las mujeres! (1967, p. 173-174)

Junto con versos colmados de denuncias, también nos percatamos de la concepción divina con la tierra y la íntima relación que forja con plantas y animales. Una predilección que viene de la infancia, como leemos en “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. (1967, p. 52)

En estos poemas vemos como Mistral recrea un Chile utópico que cumple con sus demandas y lo que ella considera justo. Es un gesto propositivo donde Mistral despliega su deseo vital de cómo debería vivirse en un país. Leonidas Morales, en el artículo “Gabriela Mistral: Recados de la aldea” (2011), explica que la poeta opta por un modelo de vida o de mundo comunitario que se acerca al de las aldeas:

Para ella el modelo estaba en otro lugar, y hecho de elementos de otra naturaleza: su modelo es el orden de la aldea como un orden comunitario. El modelo del que su memoria biográfica recupera la experiencia viva, llena de sentido, de presencia para sí: es el orden de las pequeñas comunidades del Valle de Elqui donde nació (p. 215).

En definitiva, una comunidad de lenguaje oral, de trabajo por la tierra, una comunidad que se hace familiar, por medio de la nostalgia y de los recuerdos de infancia que se hace posible a través del texto.

Otro de los grupos por los que Mistral aboga sobre la pertenencia de la tierra son los indígenas o araucanos, los que, al igual que ella, comparten la protección y la estrecha relación con la tierra. En su recado “Música araucana” (1932), denuncia las humillaciones y los malos tratos que reciben por parte de los chilenos. Comienza mencionando la obra *La Araucana*, haciendo alusión al papel que juegan los araucanos en este poema épico: “Cualquier hubiera pensado que un pueblo dicho en poema épico, referido elogiosamente por el enemigo, exaltado hasta la colección de clásicos españoles, sería un pueblo de mejor fortuna en su divulgación, bien querido por las generaciones que venían y asunto de cariño permanente dentro de la lengua” (Mistral, 1957, p. 60). Comenta que el mestizo criollo prosiguió con el deber colonizador y que tuvo una lucha contra su propia “raza materna” y colaboró: “arrancando a la indiada de su región para dispersarla y enloquecerla con la pérdida del suelo” (1957, p. 60). Los recados se construyen desde el testimonio, la memoria o la anécdota, en este caso, se basa en su estadía en el sur de Chile, en la capital de la Araucanía, la ciudad de Temuco, donde fue directora de un liceo. Afirma que la tierra es un derecho natural que le es propio a los araucanos y prosigue:

Hay que saber, para aceptar esta afirmación, lo que significa la tierra para el hombre indio; hay que entender que la que para nosotros es una parte de nuestros bienes, una lonja de nuestros numerosos disfrutes, es para el indio su alfa y su omega, el asiento de los hombres y el de los dioses, la madre aprendida como tal desde el gateo del niño (...) Nosotros, gentes perturbadas y corrompidas por la industria (...) no llegaremos nunca al fondo del amor indígena del suelo, que hay que estudiar especialmente en el indio quechua, maestro agrario en cualquier tiempo (1957, p. 62).

Por esto Mistral decidió que uno de sus acompañantes fuera un niño indio, al que a veces llama diaguita o atacameño, ambos pueblos originarios chilenos. Un niño cuya historia y ascendencia le permitirá comprender el vínculo vital con la tierra que Mistral le va contando durante el recorrido por Chile. Los diaguitas son un pueblo originario que habitaba al norte de Chile (una parte en la provincia de Atacama), hábiles en la agricultura, ganadería y alfarería. La denominación “diaguitas” es una castellanización del nombre que les daban los quechuas en el siglo XVI. En la cita del recado, destaca “indio quechua, maestro agrario en cualquier tiempo” y el niño indio atacameño es indígena del norte del país, también podría ser considerado quechua. De esta forma, es probable que, por tales características, Mistral se hubiera inclinado por un niño atacameño y no araucano o del sur del país. En el poema “A dónde es que tú me llevas” de *Poema de Chile*, en un gesto reivindicativo, Mistral le devuelve su identidad al niño indio, le devuelve lo que históricamente le ha sido arrebatado:

—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.  
Porque al fin ya va llegando  
para la gente que labra  
la hora de recibir  
con la diestra y con el alma. (1967, p. 180)

La mujer fantasma le da un valor a la diferencia, en este caso, en su cara, en sus aspectos físicos o rasgos de indio atacameño, del norte y lo conduce a un lugar donde no será discriminado, no referirán a él con motes como indio

pata rajada”, expresión que se refiere a andar descalzo, por ser pobre o humilde, y se le entregará un lugar suyo donde esté a salvo. En el poema “Araucanos”, la fantasma le cuenta al niño que antes de la Colonización, todo el paisaje que ven les pertenecía a ellos:

Chiquito, escucha: ellos eran  
dueños de bosque y montañas  
de lo que los ojos ven  
y lo que el ojo no alcanza,  
de hierbas, de frutos de  
aire y luz araucanas,  
hasta el llegar de unos dueños  
con rifles y caballadas. (1967, p. 196)

Cuando nos detuvimos a analizar el recado como género, más arriba, vimos cómo funcionaba oponiéndose a los discursos hegemónicos por sus características propias, entre estas, la oralidad. A lo anterior, podemos agregar que tanto los recados en prosa y como los versos de Mistral tensionan la modernidad de la época, ya que releva las luchas que se oponen al sistema moderno y capitalista, pidiendo tierra para los campesinos y para los indígenas, contándole al niño indio y al ciervo los saberes de la tierra, los saberes de la aldea y no los de la gran ciudad o la urbe.

Tanto en los recados como en *Poema de Chile*, la oralidad se vuelve de gran relevancia, convirtiéndose en su sello, su estilo propio. El poemario es un texto que, aunque esté escrito en verso, es narrativo y dialógico, el conocimiento se traspasa de manera oral y mediante la experimentación directa con la tierra que recorren, palpan, huelen y observan. Tal vez era este el mensaje o el recado que la poeta buscaba dejar claro en su “Recado sobre un viaje imaginario por Chile”, “imaginario” como utópico, al saber que los deseos que se propugnan en el poemario se alejan de la realidad. Mistral quería pasar un mensaje sobre Chile, sobre una cosmovisión que se opone totalmente con la modernidad que imperaba e impera en la época, los saberes y el contacto con la tierra, los que quería legitimar.

En síntesis, analizamos las características de los recados para observar las similitudes con *Poema de Chile*. En cuanto a la forma, el recado se configura como un género dual que puede ser escrito en verso y prosa, con un

tono oral, rural que incluye neologismos y modismos, donde la poeta se convierte en una contadora o “cuenta-mundos”. El *Poema* también tiene características duales ya que está escrito en verso, pero es narrativo, persiste la oralidad y el tono rural, es dialógico y la fantasma también se vuelve una contadora del paisaje. En cuanto a las temáticas abordadas en los recados, constatamos que son también recuperadas en los versos de *Poema de Chile*, dándose así una intertextualidad y recurrencia de las materias que a Mistral le parecía urgente retratar.

### **2.3. Ediciones publicadas**

Hemos revisado las particularidades de este poema, como un proyecto unitario, no compuesto por secciones como era la usanza de Mistral. No hay consenso en su datación y los críticos presentan varias teorías sobre el comienzo de su gestación. También nos referimos al género en el que se enmarca y el predominio de la oralidad. Sin duda, uno de los aspectos más controversiales lo manifiestan sus publicaciones, pues varían notablemente entre sí.

- **Edición de Pomaire, Barcelona (1967)**

*Poema de Chile* se publica por primera vez en 1967, diez años después del fallecimiento de la escritora, por la editorial Pomaire de Barcelona. Esta edición fue preparada por Doris Dana, su pareja, albacea y heredera de sus manuscritos. En la introducción “Al lector” Dana hace referencia al estado inconcluso de la obra, que se fue escribiendo durante veinte años y que muchos poemas quedaron sin terminar en calidad de borradores. Explica que la edición fue un trabajo de dos años, donde se recopilaron los poemas que estaban dispersos y no estaban agrupados en una totalidad. Por esto, uno de los primeros desafíos que menciona Dana es la organización de los poemas:

Así nos encontramos con un conjunto suelto, al cual tuvimos que crearle una coherencia de estructura. Solo sabíamos que el poema titulado “Hallazgo”, iniciaría el libro, y que el titulado “Despedida” sería su final. El resto ofrecía varios problemas. El primero, establecer una sucesión de poemas que correspondiese con la geografía de Chile, puesto que la obra constituye un viaje de ella a lo largo de su país, de norte a sur, en compañía del niño indio y un huemul. Ahora, los pájaros y plantas

descritos y vivificados en los versos debían llevar también su ubicación geográfica, de acuerdo con la historia natural de Chile (1967, s.p.).

Además del orden de los poemas dentro del poemario, otro de los desafíos que destaca la albacea es que la existencia de variantes: la mayoría de los poemas, al estar inconclusos, tenían versos y estrofas con variantes, o bien vacíos entre estrofas “acompañados de palabras sueltas, hasta seis, que debimos elegir para completar el verso. Además, había que unir versos en estrofas incompletas para conservar el sentido” (s.p.).

Al navegar por el libro y leer los poemas, no encontramos al pie o en un aparato crítico estas variantes a las que alude Dana. Esta edición no fue pensada para un público académico ni especializado, por lo que no cuenta con un aparato crítico que indique las variantes o las “palabras sueltas” que los editores debieron elegir por sobre otras. Las pocas anotaciones que aparecen a pie de página se relacionan con explicaciones de modismos chilenos, personajes de la historia del país, lugares, como pueblos o ciudades, entre otras. No hay huellas en los versos sobre las variantes y se presenta como un texto estable, un texto fijo, un texto acabado. No tenemos cómo saber en esta edición cuáles poemas estaban en una fase más acabada o cuáles presentaban más correcciones. La edición tiene 77 poemas que se ordenan y organizan de la siguiente manera:

1. Hallazgo
2. En tierras blancas de sed
3. Noche de metales
4. Cobre
5. Atacama
6. Aromas
7. Canción de cuna del ciervo
8. Emigración de pájaros
9. Viento Norte
10. La chinchilla
11. Montañas mías
12. A veces, mama, te digo
13. Animales

14. Valle de Elqui
15. El cuco
16. Huerta
17. Pascua
18. Tordos
19. Anochecer
20. Despertar
21. El mar "Mentaste Gabriela el Mar"
22. Concón
23. Valparaíso
24. Palmas
25. Palmas de Ocoa
26. Alcohol
27. Monte Aconcagua
28. Mancha de Trébol
29. Valle de Chile
30. Jardines
31. Flores
32. Alamedas
33. Luz de Chile
34. Manzanos
35. Salvia
36. Manzanillas
37. La ruta
38. La cordillera
39. La malva fina
40. Raíces
41. Perdiz
42. Castañas
43. Mariposas
44. El maitén
45. Garzas
46. Frutas

47. Frutillar
48. Chillán
49. Boldo
50. Noche andina
51. Constelaciones
52. La tenca
53. Campesinos
54. Reparto de Tierra
55. Fuego
56. A dónde es que tú me llevas
57. Tomé
58. Talcahuano
59. Concepción
60. Bio-Bio
61. Linar
62. Cormoranes
63. Araucanos
64. Copihues
65. Helechos
66. Piedra de la amistad
67. Volcán de Villarrica
68. Araucarias
69. El musgo
70. Cisnes (en el lago Llanquihue)
71. Selva Austral
72. El mar
73. Niebla
74. Patagonia
75. La hierba
76. Islas australes
77. Despedida

En esta lista notamos dos poemas “El mar” (21 y 72). Son diferentes en sus versos y contenido poético, es decir, se trata de poemas distintos, con el

mismo título, pero ni en el prólogo, ni en alguna nota al pie se repara en este hecho. Los poemas varían en su extensión. Destaca “Flores” por tener 420 versos y ser visiblemente más extenso que los otros; en esta edición es el poema más largo del conjunto por lejos, luego le sigue “Perdiz” con 209 versos.

Después de la edición de Doris Dana de 1967, la obra se ha seguido publicando, pero no todas las ediciones son iguales (Falabella, 2003). A continuación, detallaremos las publicaciones más significativas de la obra, considerando su contenido.

- **Edición de Seix Barral, Santiago (1985)**

Esta publicación fue preparada por Jaime Quezada y sus poemas son los mismos que aparecen en la edición de Pomaire. Incluso están ubicados en el mismo orden, excepto por el final, donde se agrega un anexo con cuatro poemas más: “Salto del Laja”, “Volcán Osorno”, “Lago Llanquihue”, “Cuatro Tiempos del Huemul” y agrega:

Tanto "Lago Llanquihue" como "Cuatro tiempos del Huemul" (al igual que "Salto del Laja" y "Volcán Osorno") no formaron parte de la edición primera y póstuma de *Poema de Chile* (Barcelona, 1967). Sin embargo, por su tema, lenguaje y estructura corresponden esencialmente a este volumen. Se publicaron con el título genérico de "Tierra de Chile" en la revista Sur, Buenos Aires, 30 de noviembre, 1938 (Quezada, p. 151).

No obstante, al analizar los textos, advertimos que por su temática o contenido los poemas podrían no formar parte de la obra. El hecho de que traten sobre Chile no significa que pertenezcan a la obra inconclusa. De hecho, ni en “Salto del Laja”, ni en “Volcán Osorno” ni en “Cuatro tiempos del huemul” se hace alusión al recorrido de la mujer fantasma en compañía del niño y del ciervo. Solo en “Lago Llanquihue” se hace referencia a un niño y un huemul, pero no se establece un diálogo con ellos y tampoco está escrito bajo la estructura del romance, de modo que bien podría funcionar como un poema más sobre Chile, dedicado al lago Llanquihue.

En la página web de la Universidad de Chile<sup>9</sup> dedicada a Mistral se toma como base esta edición, que muestra una lista con los poemas de la obra y a continuación el anexo.

- **Edición de Fondo de Cultura Económica, Santiago (1993)**

Esta antología de poesía y prosa también la preparó Jaime Quezada. Allí los poemas presentados pertenecen a la edición de Dana y se incluyen los poemas que el editor había puesto en el anexo de su publicación anterior: “Salto del Laja”, “Volcán Osorno”, “Lago Llanquihue”. Además, agrega otro poema, “Atacama”, que no pertenece a la edición de Dana, incorporando una nota al pie según la cual: “Falta verso en el texto original”, aunque no señala dónde se encuentran estos originales. Por último, agrega otro poema “Mar de Chiloé”, en el que se reconocen versos semejantes a uno de los poemas “El mar” publicado en 1967.

- **Antología de verso y prosa de la Edición de la Real Academia Española, Alfaguara, Santiago (2010)**

En esta antología de la RAE continúan los equívocos. En la nota explicativa a la edición Cedomil Goic hace notar:

*Tala* sigue la edición de *Poesías completas* [Mistral, 1966] conservando las notas finales de “Excusa de unas Notas” y “Razón de este libro”, con exclusión de las secciones “Tierra de Chile” y “Trozos del Poema de Chile” que aparecen en [Mistral 1958] y Mistral [1966], cuyos poemas se recogen en la selección de *Poema de Chile* y fueron incorporados por Doris Dana en su edición de *Poema de Chile* (Mistral [1967a]) (CXVII)<sup>10</sup>.

En esta cita se explica que los poemas que se escogieron para armar esta selección de la obra póstuma se toman de “Tierra de Chile”, pero los poemas de esta sección, como lo vimos en la edición de Jaime Quezada de 1985, no presentan similitudes que permita adherirlos a *Poema de Chile*. Advertimos, asimismo, en la selección, los poemas “Salto del Laja”, “Volcán Osorno”, “Lago Llanquihue” y “Cuatro tiempos del huemul”. De hecho, no es menor que el mismo nombre de la sección donde están los poemas de la obra póstuma “Del

<sup>9</sup> Ver <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html>

<sup>10</sup> Se refiere a las compilaciones preparadas por Margaret Bates:

Mistral, Gabriela. (1958). *Poesías completas*. Madrid: Alianza.

Mistral, Gabriela (1966). *Poesías completas. Desolación/ Ternura/ Tala/ Lagar*. Madrid: Aguilar.

*Poema de Chile* al legado de Gabriela Mistral” se preste para equívocos, pues no se detalla cuáles pertenecen a la obra y cuáles al legado, en calidad de inéditos, que podrían formar parte de otro proyecto.

- **Edición de *La calabaza del diablo*, Santiago (2013)**

Esta edición, que es preparada por Diego González, también se basa en la de la editorial Pomaire:

Para la presente edición nos hemos basado en la versión señalada anteriormente de editorial Pomaire (Barcelona, 1967). Los cambios presentes tienen que ver con el reordenamiento de los poemas, los que han sido organizados en secciones para el mejor entendimiento de los cantos y zonas aludidas. Asimismo, hemos integrado ilustraciones introductorias que esperamos ayuden tanto en los tiempos de lectura como en la apreciación del contenido que anticipan. (Acosta, 2013)

El único cambio que se advierte en esta publicación es el orden en el que se presentan los poemas, y no deja de ser problemático, por otra parte, que en este caso el cambio responda simplemente a la voluntad o comodidad de los editores, sin respetar el recorrido de los personajes propuesto por Mistral, que es uno de los ejes centrales en la obra.

- **Edición de *La Pollera* Ediciones, Santiago (2013)**

Al inicio del prólogo de esta publicación, el estudioso mistraliano y responsable de la edición, Diego del Pozo, asegura que la posibilidad de que esos poemas vean la luz habría llenado de alegría a Mistral, no solo por la elaboración y cariño depositado en la obra, “sino porque siento que estamos finalmente ante un libro del alcance que a ella le hubiera gustado” (p. 9). Al igual que Dana, se refiere al tiempo de confección que le tomó a la escritora: “Durante los últimos veinte años de su vida, Gabriela Mistral escribió *Poema de Chile*. Para todos los lados donde viajó o se mudó debido a su labor consular (Italia, Brasil, EE. UU, etc.) siempre cargó con mucho recelo los manuscritos que contenían su poesía” (p. 9).

El editor se arriesga a declarar que no tiene la certeza de que Mistral haya visto la totalidad de la obra, ni su volumen, pero aporta un dato interesante: Mistral envía una carta en 1952 a Dana comentando que habría terminado el

*Poema de Chile*. De esta forma concluye: “La muerte la pilló antes de la publicación del que sería quizás su proyecto más largo y más querido” (p. 9).

Según del Pozo la edición de 1967 está cargada de buena voluntad, pero no está completa y a esto atribuye que la obra pasara desapercibida por la crítica de la época, siendo ignorada por la academia, donde el registro de estudios de *Poema de Chile* es muy limitado.

En 2006 falleció Doris Dana y con su muerte se liberaron más de cuarenta mil manuscritos inéditos que había guardado cuidadosamente. Junto con el académico Luis Vargas Saavedra, con quien trabajó en la organización y posterior publicación de este material –un acceso exclusivo en Estados Unidos, cuando aún estos papeles estaban en posesión de la sobrina de Doris Dana, Doris Atkinson– descubrieron material de *Poema de Chile* que no estaba incluido en la edición de 1967, además de muchos poemas inéditos de otras obras. “Tanto por la temática y los personajes, como por la métrica, empezamos a configurar y rastrear esos poemas olvidados que extendían esta obra hasta la que Gabriela Mistral consideraría terminada” (p. 11). Los editores se guiaron por las propias anotaciones de la poeta y por el sentido geográfico que siguen los poemas, desde el extremo norte del país hasta la Patagonia, y así asegurar su correcto orden. En esta edición, este orden es distinto al de la publicación de 1967. Las otras ediciones de la obra, según del Pozo, “merecen un reconocimiento especial por su elaborado diseño y unicidad en la publicación misma. Pero, a diferencia de esta edición, todas las anteriores se encuentran incompletas. La falta de 59<sup>11</sup> poemas es fundamental para el desarrollo del viaje épico” (p. 12). La edición se propugna como la versión más completa de la obra y la mejor que existe hasta la fecha, pese a que, según del Pozo, no puede asegurar que los poemas reunidos conforman la totalidad de *Poema de Chile*. Termina su prólogo invitando a los futuros colegas mistralianos a incluir algún fragmento de la obra, respetando la voluntad de Mistral. Los 129 poemas se insertan en este orden:

---

<sup>11</sup> Del Pozo comenta que la edición de Dana tiene 71 poemas, aunque son 77 y que en esta nueva edición se agregan 59. En realidad, se presentan son 129, no 130, es decir, se agregan 52 poemas nuevos.

1. Hallazgo
2. Encuentro con el ciervo
3. El ciervo
4. Desierto
5. Canción de cuna del ciervo
6. En tierras blancas de sed
7. La fuente
8. El niño indio
9. El polvo nos sube al rostro
10. Vivía el huemul
11. Sobrado de pastales
12. El arcángel del cobalto
13. Cobre
14. ¿En dónde estás?
15. Noche de metales
16. Mineros
17. Aromas
18. Otra canción de cuna del ciervo
19. Viento norte
20. La chinchilla
21. Montañas mías
22. Cordillera
23. Valle de Chile
24. A veces, mama, te digo
25. Atacama
26. El mar
27. Cuando voy al Valle de Elqui
28. Mi aldea
29. Sueño de piedra
30. El valle
31. Valle de Elqui
32. El Valle de Elqui
33. Yo caí sobre una estrella

34. Ronda de Montegrande
35. Canción del buen sueño
36. Duerme
37. El cuco
38. Huerta
39. Pascua
40. Tordos
41. Anochecer
42. Canción para dormir al huemul
43. Despertar
44. Monte Aconcagua
45. Mar
46. Concón
47. Valparaíso
48. Palmeras y viento
49. Palmas de Ocoa
50. Mancha de trébol
51. El valle central
52. Jardines
53. Flores
54. Lavanda
55. Balada de la menta
56. Boldo
57. Alamedas
58. Álamos
59. Alcohol
60. Luz de Chile
61. La linda tierra de Chile
62. Salvia
63. Manzanillas
64. La ruta
65. La malva fina
66. Mariposas

67. El tiempo
68. El maitén
69. Garzas
70. Frutas
71. Frutillar
72. Perdiz
73. Castañas
74. Chillán
75. Noche andina
76. Constelaciones
77. La tenca
78. Campesinos
79. Fuego
80. ¿Por qué llora el indiecito?
81. Tomé
82. Concepción
83. Ya nos vamos allegando
84. Salto del Laja
85. Manzana de Cautín
86. Cazadores
87. Donde empiezan humedades
88. Aguas andinas
89. Ya se ve ya, el Bío-Bío
90. Bío-Bío
91. Linar
92. Manzana
93. Herramientas
94. Trigo de Arauco
95. Manzanos
96. A dónde es que tú me llevas
97. Reparto de tierra
98. Cormoranes
99. Misioneros

100. Araucanos
101. Araucarias I
102. Araucarias II
103. Piedra de la amistad
104. Volcán de Villarrica
105. El viento
106. Lagos y volcanes
107. Cisnes en el lago Llanquihue
108. Valdivia
109. Yo me duermo enseguidita
110. Selva Austral
111. La selva bien nos conoce
112. Copihues
113. Helechos
114. El musgo
115. Las raíces
116. El castor
117. Que vamos llegando al mar
118. Chile al pecho
119. Están haciendo un curanto
120. Creciste en solo seis meses
121. Niebla
122. Patagonia I
123. Patagonia II
124. Ciervo perdido
125. Magallanes
126. Para no llorar cantemos
127. Despedida
128. No tengan miedo
129. Si viene la niebla

Al revisar el índice destacan algunos poemas que tienen otra versión. Si bien en el conjunto de Dana había dos versiones del poema “El Mar”, en la

edición de del Pozo, además de estas dos versiones, identificamos más poemas con otra versión. Es el caso de “Canción de cuna del ciervo” (5) y “Otra canción de cuna del ciervo” (18), “Canción para dormir al huemul” (45); como indicamos arriba, dos versiones de “El mar” (26) y “Mar” (45), “Que vamos llegando al mar...” (117), “Valle del Elqui” (31 y 32), “Araucarias I” (101) y “Araucarias II” (102), “Patagonia I” (122) y “Patagonia II” (123). Al igual que en el libro de Dana, no se repara en la existencia de estas versiones ni en sus características.

Al comparar inicialmente los títulos de los poemas de la edición de 1967 de Pomaire con la edición de La Pollera de 2013, hay 6 que no se incluyen en la última: “Emigración de pájaros”, “Animales”, “Palmas”, “Talcahuano”, “La hierba” e “Islas australes”. Sin embargo, al analizar los versos y estrofas, se constatan con otro título y podemos reconocer estos poemas por la similitud de los versos, aunque no dejan de presentar variaciones. Por ejemplo, “Animales” de la edición de Dana, se titula “El castor”, “Palmas” se titula “Palmeras y viento”. De los “Emigración de pájaros”, “Animales”, “Palmas”, “Talcahuano”, “La hierba” e “Islas australes” se identifican versos o estrofas como parte de otros poemas de la edición de 2013. Algunos de los poemas que se repiten en ambas ediciones presentan diferencias en los versos, estrofas y extensión. No estamos frente a una copia de la primera edición, por lo que su contenido textual varía. En algunos poemas estas variaciones no son significativas, en cambio, en otros sí, por lo que es una edición completamente diferente. Solo para dar algunos ejemplos y para no extender de manera exhaustiva este punto, identificamos algunas diferencias. Por ejemplo, los poemas “El mar” de la edición de 1967 (21 y 72 en la lista correspondiente a esta edición) son las mismas versiones de la edición del 2013 (26 y 227), mientras que la otra versión “Mar” (45) es un poema de 16 versos, cuyos últimos 4 son idénticos a los últimos 4 versos de “El Mar” (26), es decir, hay versos que se repiten en estas versiones.

En el caso del poema “Canción de cuna del ciervo” (7) de la edición de 1967, se replica en la edición de 2013 en “Canción de cuna del ciervo” (5). Por otro lado, “Otra canción de cuna del ciervo” (18) tiene semejanza textual con

“Canción para dormir al huemul” (45) de la misma edición. El poema “Valle de Elqui” (14) de la edición de 1967, es el mismo “Valle de Elqui” (31) de la edición de 2013, excepto por una estrofa agregada. “Araucarias” (68) de la edición de 1967, es el mismo poema que “Araucarias I” pero incluye 17 versos más. El poema “Patagonia” (74) de la edición de 1967 es idéntico a “Patagonia I” (122) de la edición de 2013.

A diferencia de las palabras “Al lector” de Dana, en este prólogo no se mencionan los borradores de poemas o sus variantes, sí que se siguieron las notas de Mistral, pero no se detalla cuáles. ¿Se tratará de notas o anotaciones en los mismos borradores? Tampoco se explica el estado de los poemas descubiertos en 2006, si contenían anotaciones, tachaduras o si estos nuevos se presentaban íntegramente acabados, esto es, sin correcciones. La edición no tiene notas al pie, ni aparato crítico que explique las decisiones editoriales. El estado de los borradores se desconoce, y desde este punto de vista, ¿guarda fidelidad a la obra el incluir textos que permanecieron en calidad de borradores junto a otros poemas que tuvieron años de corrección?, ¿hasta qué punto estos textos pueden publicarse en la obra? Y si se incluyen, ¿cómo se releva su característica de inconclusos y de textos en proceso de creación?

Junto con el estado desconocido de los borradores y en qué fase de su escritura se desplegaban, otro aspecto a comentar es la pertinencia de algunos poemas seleccionados. En este caso, hallamos en esta edición poemas que no aluden a los personajes centrales del recorrido, la fantasma, el niño y el ciervo o huemul y, si acaso se nombra algún niño o un ciervo, no existe el diálogo entre ellos, elemento recurrente en el poemario. Es lo que ocurre, por ejemplo, con “La linda tierra de Chile”:

La linda tierra de Chile  
es mejor que sus engendros  
mayor que sus cantadores,  
sus alcaldes y prefectos.  
Ella es heroica, dulce y varia  
como la canción de Homero  
aquí está recién nacida  
y ya cuenta mil senderos.  
Ella no muerde con soles,  
rojos ni morados hielos.

Ella se llama Templanza,  
Madrina Brazos abiertos,  
Doña Acción justificadora  
y Vela y Sueño perfectos. (Mistral, 2013, p. 164)

Este poema bien podría no formar parte de *Poema de Chile*, pues no se aprecian los elementos centrales que lo caracterizan. Como hemos puntualizado antes, Mistral escribió sobre Chile no solo poemas, sino que otro tipo de textos. Por esto, es posible que muchos de los poemas inéditos del legado que los estudios descubrieron en 2006, evoquen a la tierra chilena, pero esta similitud no los legitima para pertenecer al *Poema de Chile*.

Las ediciones comentadas han contribuido a poner en circulación la obra de Mistral que ha tenido menos impacto en la crítica, y tal vez, la menos conocida, sin embargo, sus diferencias no dan cuenta de un corpus claro y concreto, por lo que su textualidad es cambiante. Tanto las ediciones que reorganizan los poemas y agregan secciones –lo que justamente lo diferencia de otros poemarios de Mistral–, como las publicaciones que incluyen nuevos poemas y no explican cuáles fueron los criterios de adición, son muestra de la apropiación cultural que padece esta obra póstuma por parte de académicos y editoriales y, por supuesto, de la voluntad vulnerada de la escritora. La inestabilidad del texto de la obra publicada hace evidente la urgencia de un estudio que esclarezca su corpus y su proceso de escritura.

#### **2.4. Arribo del legado a Chile**

En 2006 muere en Estados Unidos Doris Dana, quien había custodiado cuidadosamente los archivos de Gabriela Mistral. Con su muerte, la sobrina de la albacea, Doris Atkinson pasó a ser la única heredera y decide entregar los documentos al gobierno de Chile, contradiciendo la voluntad de su tía, quien abogaba por el depósito del archivo en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, indefinidamente. Doris Dana ya había hecho una entrega de parte del legado a la Biblioteca del Congreso. Este fue el material que revisaron Santiago Daydí-Tolson y Soledad Falabella, y en el que basaron sus estudios.

El esfuerzo conjunto de diversas instituciones chilenas como el Ministerio de Educación, la Dirección de Bibliotecas y Museos, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en conjunto con la Cancillería, hicieron posible el regreso de este valioso patrimonio cultural. El proceso de la llegada del legado de Mistral fue intensamente seguido por los medios. Cubrieron la visita de Doris Atkinson a Chile para conocer las instituciones y elegir una para depositar el legado mistraliano, la que garantizase su conservación y difusión a la comunidad. Además, se especuló por el valor de los cerca de 40.000 originales, que ascendería a dos millones de dólares.

Finalmente, la Biblioteca Nacional fue la institución elegida por la albacea para entregar el archivo. Este legado incluía lo que había sido catalogado y digitalizado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y también otro material que Dana había guardado y nunca había sido catalogado y, por lo tanto, era desconocido.

En marzo del año 2008 se inició el proyecto Fondecyt “Hacia una edición crítica de *Poema de Chile*: estudio genealógico y comparativo de los manuscritos de Gabriela Mistral y las versiones publicadas de la obra”<sup>12</sup>, a cargo de Soledad Falabella, en el que participé como tesista, con el fin de continuar las investigaciones sobre la obra. El objetivo era analizar solamente el manuscrito que había revisado Falabella en Estados Unidos, con correcciones de puño y letra de la poeta, pues ya existía una copia en la Biblioteca Nacional de Chile.

El inicio de este proyecto Fondecyt coincidió con la llegada del legado mistraliano. De esta forma, mientras avanzábamos en nuestra investigación, paralelamente la Biblioteca Nacional comenzó el proyecto de catalogación y digitalización del patrimonio; ambos se realizaban en el departamento Archivo del Escritor. En el transcurso de los dos años que duró la investigación, aunque no fuera uno de sus objetivos, revisamos algunos documentos que donó Atkinson.

---

<sup>12</sup> El proyecto Fondecyt n°1085261 “Hacia una edición crítica de *Poema de Chile*: estudio genealógico y comparativo de los manuscritos de Gabriela Mistral y de las versiones publicadas de la obra” se inició en marzo de 2008 y terminó en marzo de 2010. El proyecto estuvo a cargo de Soledad Falabella.

El legado, compuesto por 168 cajas, era muy diverso e incluía cuadernos y hojas sueltas con prosa y poemas, correspondencias, fotografías, archivos de audio con conversaciones y cientos de objetos personales que la autora había ido acumulando durante los 35 años que vivió fuera de Chile, en diferentes ciudades de América y Europa. Resultaba imposible olvidar uno de los objetos encontrados: un sobre de papel en el que se lee “Tierra del Valle de Elqui” y que adentro tiene una pequeña cantidad de tierra de la aldea donde creció. En cuanto a su poesía, nos percatamos del gran volumen de documentos dedicados a *Poema de Chile*, que no habían sido catalogados ni estudiados, como cuadernos, hojas sueltas, archivadores y cartas donde la escritora comentaba detalles del poemario. El acceso a estos archivos fue parcial, por un lado, porque escapaba de los objetivos de la investigación, y por otro, porque al concluirla, a fines del año 2009, aún no se habían digitalizado en su totalidad. El proyecto de catalogación y digitalización del legado donado por Atkinson concluyó en septiembre del año 2011 y, a partir de esa fecha, más de 18 mil documentos quedaron disponibles para todo el público a través del catálogo en línea de la Biblioteca Nacional ([www.bncatalogo.cl](http://www.bncatalogo.cl)). Este es un hecho importante en el escenario de la historia cultural de Chile: nunca habíamos contado con un contexto tan favorable para poder trabajar e investigar la obra y los archivos mistralianos.

Desde el 2008 se han publicado numerosos libros con poemas inéditos, correspondencias, ensayos, entrevistas y otros textos que Doris Dana había conservado. Con la llegada del legado se disiparon algunas dudas sobre la vida personal de la poeta. El epistolario entre Dana y Mistral *Niña errante* (2009) generó una gran polémica al confirmarse la relación amorosa entre ambas, la que Dana siempre negó. Otra de las dudas sobre su vida que se aclaró fue a través de un certificado de adopción de Yin-Yin, quedando claro que no era hijo su biológico, como siempre sostuvo, sino su sobrino, hijo de su medio hermano, al que había adoptado.

Recién hoy, a más de 60 años de la muerte de Mistral y a 50 de su primera publicación, la llegada del legado y su posterior digitalización facilitan el acceso al volumen del material dedicado a *Poema de Chile*, no solo borradores

de poemas, como ya hemos puntualizado, también cuadernos y hojas con apuntes, listas de poemas, ejercicios de rima, esquemas y cartas relacionadas con su creación. Estos documentos son fundamentales para estudiar el proceso de escritura de la obra, pues estas huellas textuales podrían llenar los vacíos o problemáticas expuestas en este capítulo.

Lo analizado pone de manifiesto la necesidad del estudio de la obra. La crítica plantea una gran brecha en la fecha de origen, entre 1922 y 1940, es decir, casi 20 años de diferencia. En sus ediciones, *Poema de Chile* se presenta como un corpus inestable que varía significativamente, una edición con 77 poemas, y en otra 129, algunas ediciones agregan “anexos” de otros poemas cuyo origen no queda claro. Mientras en la edición de Doris Dana se enfatiza que es un texto inconcluso, en estado de borrador, con correcciones y variantes, Diego del Pozo, después de analizar esos mismos documentos que estaban bajo la tutela de Dana, asegura que Mistral había terminado la obra, sin poder publicarla.

Sabemos que Mistral la escribió durante varios años y que en este tiempo se mudó a diferentes países por sus labores consulares. ¿Es posible determinar cuánto tiempo fue? ¿Cómo impacta esto en su escritura? ¿Cómo impacta el tiempo dedicado a la obra y los desplazamientos en su escritura?

Los capítulos que siguen de esta tesis analizan el legado, específicamente los manuscritos que pertenecen a *Poema de Chile* para encontrar algunas pistas que nos ayuden a resolver estas interrogantes, pero también para analizar el proceso de escritura de Mistral, su oficio, su *modus operandi* y el devenir de la obra.

### **Capítulo 3. Genética textual: aproximaciones teóricas para una metodología del estudio de manuscritos modernos**

Ante las diferencias entre las publicaciones de *Poema de Chile* hasta esa fecha y el manuscrito encontrado en la biblioteca de Washington, el proyecto Fondecyt de 2008 tenía como objetivo hacer una edición crítica de la obra, establecer un corpus de los poemas más acabados que había dejado la autora antes de morir o los poemas que se conservaban en sus últimas fases de corrección. Estos poemas, según la hipótesis de la investigación (antes de la llegada del legado), se encontraban en un archivador preparado por Doris Dana. Se pretendía entonces respetar la última voluntad de la poeta para reconstruir la obra, siguiendo la metodología de la crítica textual clásica.

Pero el legado albergaba más que las últimas versiones de la obra, o borradores de poemas con variantes, también contenía otros borradores o cuadernos con textos en una fase muy inicial de construcción, listas con nombres de poemas, es decir títulos, apuntes o planes sobre lo que Mistral quería tratar, comentarios sobre los versos, ejercicios de rima. Además de todo este material que remite a la creación o proceso de escritura mismo, descubrimos algunas cartas donde Mistral se refería a la construcción de la obra, a lo que le faltaba para que estuviera completa, al número de estrofas que tenía en ese entonces. Todos estos documentos que anteceden a los poemas más acabados de la obra daban pistas de cómo se fue escribiendo, de su génesis y formación.

Este hallazgo complejizó la investigación propuesta. No fue fácil hacer “la edición crítica” al descubrir la inmensa cantidad de material preparatorio de *Poema de Chile*. De hecho, se hizo, pero parcialmente, con el manuscrito preparado por Doris Dana y otros borradores del legado que llegó el 2008 que se alcanzaron a revisar e incorporar. Pero ¿qué pasa con estos manuscritos, voluminosos y heterogéneos, que no se usan necesariamente para establecer la última versión de un texto? ¿Puede la filología tradicional hacerse cargo de este tipo de material? ¿Era la metodología de la crítica textual la más indicada para el análisis de estos documentos?

Por varios meses estuve buscando opciones de análisis y edición de manuscritos. Fue en *La edición de textos* de Pérez Priego, en la segunda edición actualizada y ampliada de 2011, donde leí por primera vez una breve mención a la genética textual y las ediciones genéticas. Al documentarme más, me pareció la metodología adecuada para el análisis este tipo de manuscritos que no forman parte del texto definitivo y que están en un estado pre-redaccional. Esto ampliaba el espectro de estudio o las disciplinas desde las cuales se pueden abordar los manuscritos, sin superponerse o renunciar a la crítica textual, siempre que este se haga con la totalidad de manuscritos de la obra, como un estudio paralelo y que incluso, podría ayudar para hacer una edición crítica de la obra. Entonces, los manuscritos de *Poema de Chile* se pueden analizar no solo para construir un texto “definitivo”, sino para revelar cómo era y qué implicaba para la poeta la escritura de esta obra y responder algunas preguntas como: ¿por qué le tomó tanto tiempo? ¿Cómo se llevó a cabo? ¿Qué hechos culturales y biográficos influyen en este proceso? ¿Fue una obra que se reescribió sistemáticamente y sin descanso, o la tomaba por épocas y luego la dejaba? ¿La había terminado? Y si fue así, ¿cuáles son los poemas que la constituyen? ¿Por qué no llegó a publicarse?

La crítica genética o genética textual es el estudio de borradores modernos, que incluye el siglo XIX y XX. Su objetivo final no es establecer un texto, sino reconstruir un proceso de escritura. Su énfasis no está puesto en las últimas variantes de un texto o los estadios finales de algunos poemas, sino en esos documentos, como las correspondencias o los borradores que dan cuenta desde otro lugar sobre el texto, desde su construcción. Así lo expone la filóloga Bénédicte Vauthier que, al analizar los documentos de *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, identificó los límites de la filología tradicional como metodología para abordar los manuscritos modernos:

Es el objeto de estudio el que reclama el método. No al revés. Como otros filólogos españoles, he empezado a interesarme por la *critique génétique* cuando me di cuenta de que la crítica textual no permitía resolver de forma satisfactoria los problemas que acarreaban el estudio y más aún la edición de borradores o manuscritos de trabajo modernos y contemporáneos. (2014, p. 96)

De esta misma forma, me percaté de que estos documentos necesitaban otra metodología para su estudio, pues el legado había abierto un universo de otros manuscritos, cuya esencia heterogénea los hacía diferentes, por lo tanto, requerían su propia metodología. En este capítulo presentaremos antecedentes de esta disciplina, su diferencia con crítica textual y definiremos conceptos teóricos principales.

### **3.1 ¿Cómo se forma o nace?**

La genética textual fue el resultado de un conjunto fenómenos culturales que se dieron desde el siglo XIX. En primer lugar, en este siglo el desarrollo progresivo de la edición de textos alcanza la primera definición orgánica de su método científico, gracias a la propuesta del precursor de la edición crítica moderna, Karl Lachmann, a mediados del siglo XIX, quien ofreció en su tiempo la más clara formulación del método para la edición de textos clásicos.

En segundo lugar, comienza a darse un interés por los manuscritos literarios y su conservación, por lo que muchos escritores los dan a copistas profesionales para que los transcriban, como un siglo después otros harán con dactilógrafos. Este impulso procede de escritores como Víctor Hugo al conservar sus manuscritos entregándolos a la Biblioteca Nacional de Francia, en una muestra reveladora de esta tendencia a la preservación. En Alemania y en Francia, en el siglo XIX, se constituyen los primeros fondos de manuscritos modernos, los cuales adquieren el estatuto que la tradición filológica había reservado a los textos antiguos y medievales. De este modo, el manuscrito moderno pasa a ser parte de una escritura registrada, generalmente, en varios testimonios sucesivos en los que se manifiestan desde las primeras huellas hasta la última forma de una obra (Lluch-Prats, 2010, p. 21). Por esto encontramos *manuscritos de trabajo*, que son borradores, en donde se muestran tales huellas (tachaduras, reescrituras...) y también *manuscritos definitivos*, los cuales recogen la versión última de la elaboración de la escritura, suelen ser los destinados al dactilógrafo o los enviados directamente a la imprenta y son los borradores previos a la primera edición. Las colecciones particulares de archivos modernos se enriquecen con documentos de orden también privado, por ejemplo, los epistolarios, garantes del valor cultural

intrínseco del manuscrito y de su valor personal (Lluch-Prats, 2012, p. 98). Estos documentos tienen un valor simbólico patrimonial que merecen no solamente una conservación, sino una exploración.

Louis Hay (1985) y Jean-Louis Lebrave (1992), dos de los fundadores de la crítica genética, coinciden en presentarla como el resultante de una confluencia de fenómenos culturales que comienza entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Esta confluencia se forma por la evolución tecnológica (especialmente, la imposición del tipo de circulación impresa estable que hoy nos resulta familiar, que clausura procesos seculares de transmisión textual manuscrita), la compilación de grandes colecciones de manuscritos modernos y el desarrollo de la ciencia lingüística y de la crítica literaria. Lebrave (1992) insiste en delimitar un objeto de estudio preciso: el manuscrito moderno, considerado un nuevo artefacto en la tecnología de la escritura. Los antiguos cumplían la función de asegurar la función pública del texto, pero cuando esa transmisión se sirve de otros medios (la imprenta, por ejemplo), el manuscrito queda circunscripto al ámbito privado del escritor, más específicamente a su taller de escritura. En palabras de la genetista Élide Lois: “El manuscrito moderno forma parte de una “génesis textual” proyectada en testimonios sucesivos” (2012, p. 47).

Un tercer factor que influye en el nacimiento de la crítica genética son las reflexiones que comienzan a darse en los años sesenta y setenta en Francia, en el ámbito de las letras modernas, que contribuyeron a repensar la noción de “texto”, poniendo en cuestión el postulado de “clausura” propuesto por el estructuralismo, “en cuya teoría conceptos como escritura, creatividad y productividad forman parte de la estructura textual, automática y perfectamente reafirmada por sí misma” (Lluch-Prats, 2010 p. 33). Grésillon (1984, 2012) explica que esta nueva manera de abordar el texto ocurre gracias a un grupo de lingüistas que se apropiaron de algunos principios epistemológicos del estructuralismo y de su metodología, así como de algunas herramientas filológicas. La noción fundacional de estructura dio paso a la no menos canónica de *proceso*, la de escrito a la de *escritura* y el Texto –producto acabado– fue reemplazado por un dinámico *pre-texto* (también llamado *dossier*

*genético*). De la lingüística estructural tomaron en préstamo la noción de sustitución, que fue adaptada con vistas a poder reformular las cuatro operaciones básicas –supresión, añadido, reemplazo, desplazamiento–. Las leyes de filiación del *stemma* fueron reemplazadas por el intento de reconstrucción cronológica de las etapas de la creación a partir de las marcas gráficas, relegando a la filología el papel de subalterno, medio y no fin en sí mismo. La crítica genética en ningún momento renegó de su vocación inicial: adentrarse en los misterios de la creación a partir de las huellas escritas que permiten “ensanchar el *espacio* bidimensional de la página al *tiempo* de la escritura” (Vauthier, 2012, p. 11).

En el artículo “Del texto a la escritura” (2008)<sup>13</sup>, Louis Hay se refiere a esta tradicional definición del “texto”:

Para una crítica nueva, siempre se presenta un texto inmutable, “puro y formal”, inconmensurable con todo lo que no es él mismo. Es verdad que esta exclusión ya no procede de una exigencia religiosa, sino científica: la de un objeto formalmente coherente y delimitado. De ahí la fórmula célebre, aunque, en realidad, abusiva, de un necesario “cierre del texto”. La edición crítica, aunque sea laicizada, guardará la marca de su vocación original; intentará hasta nuestros días decidir sobre la legitimidad del texto. (Hay, 2008, p. 39)

La crítica genética se opone a la fijación y al cierre textual del estructuralismo, que, sin embargo, heredó de los métodos de análisis y las reflexiones sobre la textualidad, dando la respuesta a la estética de la *recepción* definiendo los ejes del acto de *producción* (Grésillon, 2016 p. 15), de esta forma, la crítica genética insta una nueva mirada sobre la literatura. Su objeto son los manuscritos literarios en tanto que contienen las huellas de una dinámica, la del texto en proceso. Su método es la exposición del curso de la rescritura, junto con la construcción de una serie de hipótesis sobre las operaciones escriturales. Su objetivo es la literatura como hacer, como actividad, como movimiento.

Los estudios de geneticistas franceses han expandido la definición de *manuscrito*: que alude a versiones “a mano” completas y sucesivas de una

---

<sup>13</sup> Una versión anterior de este artículo se publicó con el título “*Le texte n'existe pas*. Reflexiones sobre sur la critique génétique” en *Poétique*, 62, 1985, pp. 146-158. “Del texto a la escritura” se publicó en el año 2002 y fue traducido al castellano por Emilio Pastor Platero en *Genética textual* (2008), es el que aquí citamos.

obra, dando paso a la de *manuscrito moderno*, el que recoge las huellas de la escritura de una obra. Por encima de su valor como fetiche, mercancía de subastas o noticia de la prensa cultural (como lo ocurrido con la llegada del legado de Mistral a Chile, según revisamos en el segundo capítulo), “el manuscrito constituye una metáfora de la creación literaria, permite el reencuentro con el autor y lo convierte en crítico de su trabajo, diseminado en libretas, cuartillas sueltas, agendas, dietarios o documentos electrónicos” (Lluch-Prats, 2012, p. 99).

De esta manera, la crítica genética se cruza en el tiempo con la teoría del texto y la prolonga al cuestionar la relación entre texto y génesis, los mecanismos de la producción textual, a la actividad del sujeto que escribe: “Es así como, por una secuencia reglada de operaciones analíticas – desciframiento, restitución de la cronología, reconstrucción de los recorridos de la escritura–, del grafismo fijado y estallado de un trazo, se puede remontar el movimiento de una génesis y de un pensamiento” (Hay, 2008, p. 41). Para seguir la marcha de la crítica genética, primero hay que pasar por el manuscrito, después, por la escritura, antes de encontrar el texto, al final de un acercamiento nuevo.

Pero los manuscritos dan también a la crítica nuevos recursos. Le permiten observar el trabajo de la pluma en su manifestación material. En este sentido, poseen una realidad a la que no alcanza ninguna interpretación especulativa y una riqueza que no agota ningún esfuerzo de análisis. Por sus propiedades singulares nos obligan a cambiar nuestras costumbres de pensamiento, nos hacen tomar en cuenta lo aleatorio, dado que nuestro saber cambia con todo descubrimiento de un gran documento, con toda innovación técnica que permita acceder a una información inédita:

Nos imponen una reflexión sobre lo heterogéneo, pues que son, por naturaleza, diversos: ya sean huella de los impulsos iniciales, depósitos de la memoria lejana; ya sean documentos de las operaciones preliminares, ya sean instrumentos del trabajo de redacción. Nos llevan también a afrontar lo polimorfo, puesto que la escritura desborda por todas partes la linealidad del código y se proyecta en espacios múltiples, la organización del texto en la hoja desdobra los sistemas de significaciones y multiplica los niveles de lectura. (Hay, 2002, p. 41-42)

La heterogeneidad a considerar en los manuscritos tiene que ver con los distintos receptores del discurso que presentan, tanto en una misma página como el conjunto de todos los documentos, y esta depende de la metodología o el hábito del escritor: por un lado las notas preparatorias que el escritor usa como recordatorio, los comentarios, los apuntes que pueden estar o no junto a la escritura literaria como tal, por ejemplo, borradores de versos que se acompañan de correcciones, además de otras anotaciones que tienen que ver con el orden o catalogación de los manuscritos hechas por el escritor o por terceras personas.

En efecto, los borradores y su heterogeneidad dan a conocer la producción, en un sentido dinámico, sobre la elaboración de un producto acabado, informan en cuanto a los antecedentes del libro publicado, proporcionan su historia interior, cronología de una redacción y arqueología de un texto. Como propone Bellemin-Noë:

Los borradores en tanto que forma inacabada –o, con mayor exactitud formación en vías de acabado–, dan una idea general de las intenciones del escritor. Incluso cuando no contienen un plan, un guion, notas de maniobra o de referencia, indican una evolución, sugieren el sentido de un proyecto por el hecho mismo de que ponen al día las renunciadas, las reorientaciones, la manera en que ha parecido necesario o preferible rectificar un itinerario: la búsqueda del “mejor estado del texto” es reveladora de lo que el autor invertía en su escrito. (2008, p. 57)

En este sentido, los borradores nos informan sobre lo que una obra significaba para los ojos del escritor y lo que significaba para este la actividad de escribir. El que los presenta tiene como objetivo ayudarnos a conocer el sentido y los modos de una obra.

El término *pre-texto*<sup>14</sup> fue propuesto en 1972 por Bellemin-Noël en *Le texte et l'avant-texte*. Este concepto marca el nacimiento de la crítica genética y ha permitido dar coherencia a todo un conjunto de documentos hasta entonces confusamente clasificados: “La diferencia entre el Texto (acabado, entendámonos: publicado) y el *pre-texto* reside en que el primer nombre se ofrece como un todo fijado en su destino mientras que el segundo se sostiene

---

<sup>14</sup> En algunas publicaciones en castellano se refieren a este concepto también como *ante-texto* o *prototexto*. En esta tesis optamos por *pre-texto* porque es el término usado en la bibliografía de habla hispana, tanto de Europa como de América.

en él y revela su propia historia”, escribe Bellemin-Noël en *Essais de critique génétique* (1979, p. 44). En esta definición, a la vez precisa y matizada, se privilegian las determinaciones objetivas: el acabamiento de un texto se verifica por su publicación, y su fijeza (en el doble sentido de integridad y de perennidad) procede de ese destino social: “Es entonces el autor, cuya decisión corta el cordón umbilical de la génesis y hace bascular el *pre-texto* con el texto” (Hay, 2008, p. 45). Por esto, la crítica genética usa el término *texto último* para referirse a una obra que está más acabada, pero desecha los términos *texto base*, *texto definitivo* o *editio ne varietur* ya que da por hecho que hay uno solo, que es inmutable, es decir, fijo, acabado.

Es cierto que el autor o la venia del autor, su decisión de publicar es el más manifiesto de los criterios de textualidad y tal vez el más seguro, dado que conjuga una determinación individual y una realidad social, y es el más sencillo de manejar, en cualquier caso. Pero no es un criterio absoluto y, es más, estos dos componentes no siempre coinciden:

ya porque la voluntad del autor llegue a estrellarse contra un obstáculo económico o político, ya porque, por el contrario, la publicación se haga contra su consentimiento, aunque fuera testamentaria, como Kafka. Pero incluso cuando esto no es así, la relación entre lo no publicado a lo publicado varía tanto como las prácticas de escritura: de Claude Simon, que publica el texto y destruye el manuscrito, a Julien Gracq, que lo conserva sin mostrarlo, a Aragon, que lo confía a los investigadores, a Francis Ponge, en fin, que riza el rizo al publicar sus borradores y hace así texto con el *pre-texto*. (Hay, 2008, p. 46)

En definitiva, ninguno de los criterios de textualidad ofrece por sí mismo certeza constante, la que solo se logra al reunirlos todos: la historia del texto, su coherencia interna, la lectura; no disponemos del prisma de cuatro caras que permita identificar una producción literaria para ser un texto, e, incluso, se puede pensar que la investigación de tal instrumento arriesga a permanecer insatisfactoria. Podríamos decir, entonces, que el texto sí existe, pero no puede definirse con una única forma.

El texto *último* se considera el lugar del resultado de la escritura, la consecuencia de un momento de equilibrio dentro de su recorrido evolutivo. Los genetistas, entonces, destierran así oposiciones rígidas y destruyen

conceptos cristalizados (la linealidad de la escritura o el texto concebido como sistema estable y cerrado). En consecuencia, años más tarde y en otro continente, Cecilia Almeida, geneticista brasileña, sugiere redefinir los manuscritos como *documentos de proceso*, los cuales contienen siempre una idea de registro de proceso creador. Por ello les asigna dos funciones: *almacenamiento*, puesto que cuanto se guarda y se registra siempre varía de un proceso a otro, independiente de que sea del mismo autor; y *experimentación*, por las secciones y opciones generadoras de alteraciones que se conectan en nuevas formas (2000, p. 35-39). En suma, es el movimiento creador, ya que la experimentación es común en el arte y su singularidad depende de la opción por la que se expresa. Una característica común de estos documentos de proceso es que son receptores de otros “lenguajes” y de paratextos como entrevistas y ensayos reflexivos cuya evaluación y posterior utilización en el trabajo crítico dependen del investigador. Además, los documentos del *dossier* o el *pre-texto* también pueden acompañarse de fuentes paratextuales como cartas y otros materiales del archivo del escritor, por ejemplo, archivos de audio, que contribuyan a una lectura más completa.

La crítica genética propone la reconstrucción retrospectiva y lineal de la evolución de un texto desde su origen hasta su término, del movimiento creador mencionado: desde las notas y bocetos primeros hasta el manuscrito propio de la fase editorial, de la fabricación de la primera edición, y analiza la elaboración textual en virtud del tiempo de su escritura. Se distingue del estudio de la crítica textual tradicional centrado en la revelación puntual –en un aparato crítico– de las variantes entre diferentes testimonios de una obra. Por lo tanto, asume la idea de escritura en movimiento y abre el texto impreso a la dimensión del tiempo, a su devenir. Según la genetista argentina Élica Lois, la escritura es

un conjunto de procesos recursivos en los que escritura y lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: “escritura” resulta ser sinónimo de “re-escritura”. Y este objeto “redescubierto” por el geneticismo, en tanto soporte material e intelectual de la cultura, recoge en su interior las tensiones del proceso social en que está inmerso” (2001, p. 4).

Los borradores, entonces, alcanzan la imagen del escritor como un artesano, un obrero, una visita al taller, al laboratorio, o a la cocina de un chef. Al analizar estos documentos entramos en la fábrica del escritor. De hecho, es en la reflexión de los escritores donde la crítica genética pudo encontrar sus modelos. Al analizar la "Première leçon du cours de poétique" (1937) de Paul Valéry se vislumbran elementos esenciales. Lo hace a partir de una experiencia directa de la creación poética mientras que la genética va a nacer de una gestión crítica que lleva su propia mirada sobre el trabajo del escritor. A lo largo de esta exploración se despierta la idea de una correspondencia entre, por una parte, los posibles "estados" de la escritura y por otra los efectos diversos de una lectura, un efecto ya sospechado por Paul Valéry: "Esta diversidad posible de los efectos legítimos de una obra es la marca misma de las obras del espíritu. La misma corresponde, por otra parte, a la pluralidad de voces que se ofrecen al autor durante su trabajo de producción" (1990, p. 107). Más de medio siglo después de la "Première leçon du cours de poétique", esta hipótesis espera aún ser utilizada, la crítica genética quiere reanimarla y ofrecer así a la poética de la producción y la estética de la recepción la oportunidad de un reencuentro en el terreno de los hechos. Después de renunciar a "leer en las almas", a revivir la experiencia interior del escritor, la genética ha podido darse una posición crítica autónoma: le interesan los procesos de escritura en la realidad de su ejecución, en la certificación de un rasgo escritural. Al hacer esto, toma un lugar con pleno derecho en el campo de los estudios literarios siguiendo la palabra de Valéry: "Es la ejecución del poema lo que es el poema" (citado en Hay, 1994, p. 16).

Junto con Valéry, otro escritor que inspiró los planteamientos de la génesis textual fue Edgar Allan Poe. En su conferencia "Filosofía de la composición" de 1846, que Baudelaire tradujo al francés con el significativo título "La Genèse d'un poème" (1864), describe todos los pasos que siguió en la composición del poema "El cuervo". En este caso, el poeta se presenta como un obrero especializado, que aprende unas reglas y muestra cómo y cuándo usarlas en la creación poética. Una concepción similar a la de Maïakovski quien, en "Cómo hacer versos" (1926), concibe la poesía como industria y la escritura como un oficio, una construcción (Grésillon, 2016). Otro ejemplo es

Francis Ponge que publica *La fabrique du Pré* (1970), donde presenta todos los borradores o los *pre-textos* que le han servido para lograr la composición del poema “Le Pré”. De manera paradójica, su publicación convierte los *pre-textos* en textos impresos, con lo que el estatus de estos manuscritos preparatorios cambia radicalmente.

Lo que evidencian los borradores es el proceso de escritura como “constructivismo”, es decir, sugiere la imagen del escritor o poeta como un obrero especializado. En este taller podemos seguir el trazado de la escritura, su devenir a lo largo de meses o de años, las huellas de un particular estilo, decisiones, manías y costumbres. Este espacio de experimentación da cuenta de un texto en movimiento que termina cuando el autor lo aprueba en un momento dado y, antes o después de su publicación, es libre de variarlo, modificarlo o dejarlo escondido en un cajón que tal vez alguien pueda abrir algún día. Los cambios obedecen a acciones que ocurren en ese taller, pues el escritor revisa su obra:

por voluntad perfeccionista, por evolución personal artística o ideológica, porque se lo solicita su editor, e incluso su legado literario puede verse alterado cuando sus herederos –pensemos en textos encontrados en un cajón– obvian la disposición del escritor, abusan de sus poderes y editan textos con retoque ajenos a él, o que se garantizan como suyos, suplantando el privilegio autorial de crear nuevos textos. (Arcocha Scarcia et al, 2010, p. 11)

El filólogo, como crítico textual, deberá asegurar la última voluntad del autor; en cambio el filólogo, en su faceta de geneticista, es quien deberá tener especial cuidado al interpretar el registro impreso de un pensamiento en desarrollo.

### **3. 2. Génesis del ITEM**

Con la *nouvelle critique* y el auge del estructuralismo la genética textual nació tal y como la conocemos hoy. En su origen está el investigador Louis Hay, que realizaba su tesis doctoral sobre Heine en la década del sesenta, y encuentra el rastro de manuscritos del poeta alemán y posteriormente los cataloga, estudia y edita junto a un grupo de trabajo de CNRS (Centre National de la

Recherche Scientifique). Al mismo tiempo se empiezan a descubrir nuevos archivos documentales genéticos en la Biblioteca Nacional de París.

Como indicamos más arriba, Jean Bellemin-Noël con *Le texte et l'avant texte. Les brouillons d' un poeme de Milosz*, en 1972, marca el nacimiento de la crítica genética, tanto por el estudio del poema, como por la reflexión teórica y metodológica que contiene. A partir de ese momento, los manuscritos dejan de ser objetos que se coleccionan en las bibliotecas o en los archivos, o fuentes para añadir variantes a pie de página en las más diversas ediciones críticas o anotadas y se convierten en documentos que se exhiben, se leen, se investigan críticamente por su valor inherente para documentar la labor de escritura de diversos autores contemporáneos. Bellemin-Noël señala la diferencia entre los investigadores que le precedieron en los años 50 y 60 y sus análisis. En efecto, estos supuestos predecesores de la crítica genética serían por un lado Abalat y Contini, quienes se interesan por las últimas correcciones, por los borradores más acabados de la obra para comparar las variantes, no en la totalidad de los documentos de génesis, por lo que su interés no se centra en el proceso de escritura global, sino que la última parte de este. Por tanto, la crítica de variantes sigue remitiéndose al texto y su estructura, mientras que la crítica genética se centra en todo el proceso de redacción. También se ha comentado que Lanson y Rudler tenían gran interés en los manuscritos de escritores pues buscaban indicaciones sobre el talento y el genio del escritor, es decir, sobre su temperamento. El foco de estos estudios es la psicología del autor, no el proceso de escritura. En estos casos, de antecesores de la crítica genética, los *ante-textos* se utilizan como pretextos, no como un fin en sí mismos, destacándose el valor que se les da para llegar a la psicología del autor. En el caso de la crítica genética, las únicas hipótesis que se destacan son las que se documentan con certeza en todos los manuscritos disponibles y son siempre de base y alcance textual (Platero, 2008, p. 14).

El punto de partida de la crítica genética tiene que ver con la nueva concepción de sujeto, de signo y texto, por tanto, este material exige tratarse de una forma nueva, con un nuevo vocabulario crítico, como *pre-texto* o *dossier de génesis*, *texto último*, que hemos revisado. Para definir y aclarar tres

conceptos que son frecuentes en los estudios de génesis, plasmaremos las definiciones de Bellemin-Noël:

-El *manuscrito* es un conjunto de soportes materiales que se apoya en el texto, que son fijados y reproducidos por un conservador para asegurar la autenticidad de un escrito y convertirlo en objeto de culto.

-Los *borradores* son el conjunto de documentos que han servido para la redacción de una obra, transcritos o presentados por un historiador de la literatura en aras de reconstruir la prehistoria de esa realización tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista de los contenidos.

-El *pre-texto* es una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser el objeto de una lectura en continuidad con el hecho definitivo (el texto definitivo). Otro nombre para el pre-texto es el *dossier de génesis*. (2008, p. 63)

Tanto el *manuscrito* como los *borradores* son los soportes materiales y alojan las huellas del trabajo del autor. En cambio, el *pre-texto* es una recopilación de borradores que realiza el crítico, es un rompecabezas que nace a partir de la interpretación del filólogo, que precede el texto y que forma sistema con él.

En torno a Louis Hay se han ido creando grupos de trabajo, progresivamente más numerosos, formados por investigadores universitarios y del CNRS, con intereses críticos y metodologías muy diversas (psicoanálisis, narratología, sociocrítica, temática, lingüística, etc.), que, a partir de los años 70, crearon diversos grupos de análisis de diferentes autores como (Heine, Proust, Zola, Flaubert, Valéry, Joyce, etc.). Además de realizar ediciones de los autores que constituyen su corpus, de manera periódica publican sus investigaciones en actas de congresos, coloquios, reuniones, etc. Todos estos grupos se juntan bajo una misma institución, el Centro de Análisis de Manuscritos del CNRS, que fue fundado en 1974 por Louis Hay, que desde 1982 al asociarse con la Biblioteca Nacional de Francia se ha rebautizado como ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) que en la actualidad reúne a un centenar de investigadores de distintas nacionalidades, con el objetivo de analizar los grandes corpus literarios manuscritos de los siglos XIX y XX.

En síntesis, en la segunda mitad del siglo XX el concepto de la génesis escritural da lugar a la aparición de una auténtica “crítica genética”, que intenta desarrollar una conciencia teórica y metodológica que reencausa las prácticas filológicas existentes. De esta manera la crítica genética se convierte en una fecunda vía de investigación en el campo literario al situar el texto en su dimensión histórica, pero es también un camino resultante de la confluencia de fenómenos culturales, como dijimos, de la discusión sobre nuevas nociones de texto pero además, de la compilación de las colecciones de manuscritos modernos; la circulación impresa y estable del texto; el desarrollo de los estudios de génesis textual y, por supuesto, los avances informáticos desde el siglo XX hasta nuestros días.

El nacimiento de la génesis textual como disciplina y su posterior consolidación con la creación del ITEM avivó una serie de debates sobre cuál era la metodología apropiada para abordar los manuscritos y la constitución del texto. Revisaremos algunos de los argumentos que se esgrimieron en la época. Una de las críticas que, según Grésillon, se esgrimieron fue que la crítica genética presenta como novedad una metodología que ya practicaban algunos filólogos hace tiempo, por ejemplo, Abalat, Contini, Lanson, Rudler, sobre los que comentamos más arriba.

Como enfatiza Grésillon (2016), los objetivos de la ecdótica y de la genética son totalmente distintos. La ecdótica, de orientación lachmanniana o bédierista, pretende realizar ediciones críticas de textos antiguos o clásicos en las que se llegue a una reconstrucción textual que sea lo más cercana posible a cómo esa obra salió de la pluma de su autor. Los manuscritos se emplean para *fijar un texto* lo más correcto que sea posible, pero siempre se trata de obras en las que las correcciones se deben, por lo general, no tanto al autor, sino a las diversas tradiciones textuales de la obra en cuestión. En cambio, la genética trabaja sobre *pre-textos*, sobre documentos preliminares a la edición de una obra editada, que el autor ha revisado y corregido, antes de mandar la obra a la imprenta y antes de que sea publicada bajo el rótulo de edición “definitiva”. Se trata de estudiar todas las fases documentadas, existentes, de la creación literaria, los mecanismos a través de los que un autor forma su

obra. La edición genética no pretende sustituir o mejorar a las ediciones críticas, sino que su objeto es otro. Incluso, en muchos casos, no se interesa por el texto *ne variatur*, sino que centra toda su atención en el proceso creativo de este. Continúa así:

La crítica genética es tanto filología como crítica. Uno es un medio, el otro un fin, se podría decir para acortar un debate que sigue excitando a algunos. Si la crítica genética, en sus inicios, hacía filología sin saberlo, tanto mejor. Esta es la garantía para el correcto establecimiento de los archivos de génesis. Sin este rigor filológico en el trabajo de clasificación y análisis material de los manuscritos, no es posible una interpretación seria del proceso de escritura. El único error estratégico: la crítica genética se creó sin definirse explícitamente en relación con la filología, sin pensar en sí misma en relación con ella. De cual acto. En lugar de volver obstinadamente a los modelos filológicos literalmente reprimidos o recordar la importancia descuidada de la "critica delle varianti" italiana de Contini, probablemente sea mejor decir dónde radica la diferencia. (Grésillon, 2016, p. 20)

La crítica genética no tiene culto ni al texto ni al manuscrito, sino que es este último su objeto, mientras que la filología tiene por objeto el primero: el texto, su historia, su establecimiento, su edición, su "verdad". Abordar el manuscrito literario en el sentido de la crítica genética es analizar filológicamente los manuscritos para restaurar su orden sucesivo, a partir de ahí comienza un trabajo de interpretación que no apunta a la edición del mejor texto, sino a la elucidación del trabajo de escritura.

En el caso de *Poema de Chile*, resulta problemático establecer cuál es la mejor edición del texto. De aquí radica el interés por estudiar la escritura de la obra, al ser el texto tan abierto y presentar ediciones diferentes, esto no solo responde, como puede creerse a un descuido editorial (aunque en parte existe poco rigor en la preparación de las ediciones de la obra), sino a que cada obra tiene una naturaleza, ciertas particularidades en su proceso de construcción que impactan en su forma "fija" o en su forma "final".

Ahora bien, cuando un trabajo de génesis toma forma, es decir, al presentarlo a un lector, es necesario tener en cuenta la realidad del objeto, su especificidad. Cuando se trata de pasar de los materiales en bruto a una construcción intelectual, toda transcripción del manuscrito es ordenada por una lectura, pero esta debe modelarse sobre la realidad del objeto si se quiere

producir su representación adecuada. Se percibe con claridad esta relación y esta polaridad a través de la diversidad de pasos que se proponen hacer leer una génesis. Para los manuscritos de Proust, Henri Bonnet y Bernard Brun (1982) quisieron abrir el camino a una lectura continua y ofrecieron *pre-textos* dispuestos en contigüidad<sup>15</sup>. Para los de Hölderlin, por el contrario, Sattler (1976) se esforzó en restituir la profundidad una génesis y presenta los testimonios de la redacción según una consecuencia lógica<sup>16</sup>. Para Joyce, el filólogo Gabler (1984) quiso mostrar simultáneamente estos dos aspectos y publica cara a cara o en alternancia, tanto el devenir de una génesis como el estado de un texto<sup>17</sup> (Hay, 2008, p. 42-43). Cada uno de estos casos depende de una diversidad en la naturaleza de los manuscritos como en las opciones o decisiones teóricas del editor. Pero todas se liberan igualmente del tradicional “aparato de variantes” para pasar de una filología del texto a una interpretación de su génesis. Los materiales que no tienen una relación directa con el texto no se incluyen en la edición, pero normalmente se publican en una posición subordinada, en el Apéndice o, en el caso de materiales particularmente numerosos, en un volumen separado.

Esta dificultad en representar este proceso recuerda al callejón sin salida en el que, según Jean-Louis Lebrave, se encontró el equipo Heine cuando quiso dar cuenta de la complejidad y riqueza del *pre-texto* sin subordinarlo a un texto, previamente puesto en tela de juicio:

Establecer una edición crítica no es en sí mismo un proceso de la genética. Es una obra que parte de una lógica diferente, en que todo gira en torno al texto, ya se trate de reconstituir o construir. Por supuesto, no faltan editores que, después de haberse embarcado en una empresa de establecer el texto a partir de todos los materiales disponibles, descubren la irreductibilidad de los bocetos, planes, notas, borradores guardados en el archivo de una obra. Esta fue la experiencia del equipo de Heine (...). Comprometidos en la gran edición de *Works of Heine Company* en Weimar, vemos en retrospectiva que rápidamente se vio atrapada en una contradicción entre el enfoque editorial, totalmente volcado hacia el texto, y la toma en cuenta de los objetos que se pretendía explotar. Y esta se desconectó. En Alemania, donde el peso de la tradición filológica era mucho más fuerte, los equipos que trabajaron en las principales ediciones de la posguerra permanecieron en su totalidad fieles al texto y a la

---

<sup>15</sup> Marcel Proust, *Matinée chez la princesse de Guermantes/Cahiers du “Temps re-trouvé”*, París, 1982.

<sup>16</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe)*, Roter Stern, 1976 ss.

<sup>17</sup> James Joyce, *Ulysses*, Garland Pub., 1984.

filología, y continúan presentando los manuscritos de génesis en un aparato crítico subordinado al establecimiento del texto. (1992, p. 66)

En resumen, se puede aseverar que la filología clásica se distingue de la crítica genética por la ausencia de ruptura entre filología *della copia*, crítica *delle varianti* y filología *di autore* y, además, por la inexistencia de una institución creada –como el ITEM– para dedicarse precisamente a los estudios de génesis (Vauthier, 2014).

### 3.3 Crítica genética en América Latina y España

A partir de los estudios del ITEM, la crítica genética se desarrolla como una disciplina cuyo objeto de estudio, en cuanto al ámbito de la creación literaria, se centra en los manuscritos modernos y, en particular, en el proceso creativo de un legado literario concreto, demostrando la necesidad de tener muy en cuenta el proceso de gestación, es decir todos los “documentos genéticos”, de un texto contemporáneo.

En América Latina, particularmente en Argentina<sup>18</sup>, Ana María Barrenechea había publicado, en 1983, *Cuaderno de bitácora de “Rayuela” de Julio Cortázar*. Por entonces todavía prevalecía en quienes manejaban el concepto de *pre-texto* la consideración de un complemento de la noción de “texto”. En ese contexto, el análisis del embrión textual de *Rayuela* aparece como una de las primeras muestras de editar génesis y de enseñar a leer génesis (Lois, 2001, 2012, 2014). Siguiendo las rutas fluctuantes de la producción literaria a partir de papeles de trabajo escritural, se llega inevitablemente a la noción de “texto” como “eventualidad”, en otras palabras, a un cuestionamiento del concepto de texto que hasta entonces se había venido manejando. Barrenechea aporta a la metodología, pues analiza el *dossier* genético reunido y destaca que no se trata de “borradores” *stricto sensu* sino de un conjunto heterogéneo de materiales de génesis prerredaccional (bosquejos de varios paisajes, planes de ordenación de capítulos, listas y

---

<sup>18</sup> También en Brasil los estudios de génesis cuentan con numerosos adeptos. En Sao Paulo se creó la *Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário* (APML) que edita *Manuscrita. Revista de crítica genética*. Sin embargo, no revisaremos las iniciativas de Brasil, puesto que pertenecen a otro idioma.

semblanzas de personajes, comentarios y anotación de trabajos previos a la puesta en marcha de la escritura), que también contienen algunas textualizaciones y algunas notas metaescriturales (Lois, 2012, p. 50). Pero la investigadora no se limitó solo a analizar en la dinámica creativa una poética de la escritura cortazariana, sino que advirtió la significación de una nueva corriente en los estudios filológicos.

Ana María Barrenechea tuvo un papel clave en la difusión del enfoque genético de los manuscritos, pero el éxito de esta corriente en América Latina se debió en gran medida a la creación de la colección *Archivos*, que se insertó en el marco del programa internacional para rescatar y difundir la literatura latinoamericana del siglo xx. Este proyecto, pionero en el ámbito editorial, reunió en París a entidades políticas que financiaron la iniciativa, de lo contrario habría sido inviable, al igual que filólogos y críticos de Francia, España e Italia.

Aunque en su origen la crítica genética francesa se define con un objetivo de estudio opuesto a la crítica textual, la colección *Archivos*, y estudios más recientes, han logrado comulgar ambas disciplinas y las investigaciones presentan ambos tipos de análisis: por un lado, presentar un texto a la lectura (crítica textual), y además estudiar prehistoria del texto, lo que permite “el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente “terminada” (Lois, 2001, p. 2). Ambas orientaciones comparten intereses: el estudio de filiaciones textuales, pero se diferencian en sus objetivos: la crítica textual persigue la repetición del texto, su restablecimiento y restitución; por otro lado, la genética recupera el proceso de creación e invención del texto, lo desestabiliza. La colección *Archivos* es el resultado de la crítica genética en América Latina y la comunión de estas dos disciplinas que siempre tienden a verse de espaldas. Lo que ha sido advertido por la filóloga Bénédicte Vauthier, quien considera esta colección como el único intento de diálogo internacional entre las tradiciones críticas y editoriales (2014).

Igual como lo hizo Víctor Hugo al entregar sus manuscritos a la Biblioteca Nacional de Francia, muchos años después, Miguel Ángel Asturias, legó sus manuscritos en 1971 y propició el nacimiento del proyecto editorial. La

colección *Archivos* nació en 1984 y su creador fue Amos Segala, promotor de la cultura y literatura latinoamericana en Europa. Este había trabado amistad con Miguel Ángel Asturias, a quien convenció, poco antes de la muerte del escritor guatemalteco que donara a la Biblioteca Nacional de París todos sus manuscritos con la condición de que el CNRS de Francia tomara a cargo la edición crítica de sus Obras completas, a la luz de todos los testimonios y documentos contenidos en ese archivo. Asturias accedió y nombró a Amos Segala albacea y responsable de esa edición. Entre 1977 y 1981, se publicaron cuatro tomos de las *Obras completas*, coeditadas por el Fondo de Cultura Económica (Madrid) y la editorial Klincksieck de París. Ante el resultado impredecible (singularmente enriquecedor para el conocimiento que en ese entonces se tenía de la obra de Asturias) que produjo esa inmersión en los manuscritos del escritor, Amos Segala tuvo la idea de ampliar el proyecto al conjunto de los títulos más representativos de la literatura latinoamericana del siglo xx. Surgía así el programa editorial *Archivos*. Segala logró comprometer a ocho organismos culturales y de investigación, y a la Dirección General de la UNESCO, para sostener el proyecto. Con el paso del tiempo el plan general de la edición se amplió, incorporando nuevos títulos y autores, nuevos países se integraron también al programa y hasta la fecha se han publicado 60 tomos, con obras específicas, recopilaciones u obras completas de escritores originarios de 15 países del continente. A partir del año 2008 el *Centre de Recherches Latino-Américaines- Archivos* CRLA (CNRS/Université de Poitiers) ha tomado enteramente a su cargo el programa editorial Archivos<sup>19</sup> (Colla, 2010, p. 94).

En sus inicios, la colección fue concebida como un proyecto interregional, capaz de someter el texto a una multiplicidad de enfoques críticos y analíticos. Con ellos se buscaba remover el canon, desmantelando las

---

<sup>19</sup> En el CRLA de la Universidad de Poitiers hice una estancia internacional de cuatro meses (entre marzo y julio de 2019). Este departamento me brindó bibliografía crucial para el análisis de los manuscritos, además de diferentes modelos editoriales de obras latinoamericanas. Agradezco a Sylvie Josserand, Fernando Colla y Cécile Quintana por su hospitalidad, por compartir sus conocimientos y por integrarme a la comunidad académica de la universidad. Esta estancia, sin duda, ayudó a identificar las particularidades de *Poema de Chile*, sus posibilidades de análisis y estudio y, por consecuencia, a pulir mi criterio como filóloga, a la hora de abordar esta investigación, y el de editora, al ayudarme a reflexionar en las características de una posible edición cuya legibilidad fuera comprensible.

lecturas ya cristalizadas y las valoraciones vigentes solo dentro de los límites regionales o nacionales.

Las ediciones de la colección son crítico-genéticas, es decir, buscan establecer un texto y a la vez dar cuenta del proceso de escritura de la obra de sus distintas fases de creación. La colección propone un texto base para hacer su edición, establece o propone un texto, que lo acompaña un registro de variantes, el apartado de notas filológicas y explicativas, los glosarios y los apéndices documentales en los que se reproducen piezas claves del archivo del escritor: cuadernos preparatorios, versiones diferentes del texto, manuscritos alternativos, etc. En los distintos volúmenes publicados, los objetivos de cada parte son logrados en mayor o menor medida, según el interés del *dossier genético* de la obra y las ambiciones del equipo que realiza la edición. Desde el punto de vista estrictamente textual las finalidades de la colección se enmarcan en las de una edición crítica tradicional: se trata de establecer un texto de la obra –integral y fidedigno– y de sintetizar el proceso creativo en un registro de variantes, explicitado en un aparato de notas con comentarios filológicos.

Por una parte, la colección contribuyó a generar un mayor interés de los especialistas por los archivos literarios modernos y una conciencia más precisa del valor que ese papelerío de los escritores podía representar para un conocimiento cabal de la obra o de una obra. Fue así como muchos volúmenes, según explica Fernando Colla, el director de la colección, en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx* (2005), empezaron a combinarse de diversas maneras en dos grandes modalidades editoriales. Aunque estos libros presentan un texto establecido de una obra editada, progresiva y simultáneamente van adoptando también el carácter de “ediciones genéticas”, por cuanto las fases de elaboración de la obra se despliegan cada vez más exhaustivamente en la transcripción (y en la descripción) de los documentos que las encarnan.

Los volúmenes de la colección aparecen dotados de apéndices textuales que incorporan:

- documentos preredaccionales: los tan reveladores cuadernos de trabajo, como el *Bitácora* que acompaña la redacción de *Rayuela* (reproducido en transcripción diplomática en el volumen 16 de la colección, en 1996);
- memorandos como libretas de apuntes: como el que Rómulo Gallegos llevó en su viaje por tierras de Guayana, en 1931, con vistas a la preparación de *Canaima* (1996), o el “Diario de gastos” utilizado por Sarmiento (1996) durante su periplo por Europa, África y América, reproducidos también en transcripción diplomática en los volúmenes correspondientes;
- documentos redaccionales “completos”, es decir que constituyen versiones integrales (o casi integrales) de la obra y que, por un motivo u otro, resultan difícilmente colacionables con el texto base y presentan engorrosos problemas en el momento de registrarlas en forma de lista de variantes. Es lo que ocurre con el “Manuscrito n.º 1” de la novela *Mulata de Tal* de Miguel Ángel Asturias, publicada en 2000. Este manuscrito es tan diferente del texto editado y revela un proceso de composición tan abigarrado (que superpone permanentemente tachaduras y sustituciones tanto mecanografiadas como autógrafas), que el editor debió establecerlo en forma de texto lineal y acompañarlo con un profuso aparato de notas en el que se registran detalladamente las distintas campañas de corrección y de reescritura (Colla, 2010, p. 99).

Un problema frecuente que acusaban los equipos de investigación era la cantidad de información contenida de este tipo de documentos heterogéneos: las limitaciones de una publicación impresa. Existía una imposibilidad esencial del “formato” libro, con sus dos dimensiones y su estructura secuencial, de reflejar un proceso de génesis, en el que se combinan los dos ejes espaciales del manuscrito (el sintagmático del flujo de la escritura y el paradigmático de las reescrituras) con el eje temporal de su realización (Colla, 2010, p. 100).

Cuando *Archivos* recibió los originales de la edición *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, que habían preparado José Amícola y su equipo, la

envergadura del *dossier* genético que lograron reunir, clasificar, transcribir y analizar planteó de inmediato la disyuntiva entre cercenar ese conjunto documental (para publicar solo algunas transcripciones) o bien animarse a recurrir al soporte electrónico para sacar partido de todas las ventajas que ofrece para una edición de este tipo. El equipo se animó por esta última opción como posible proyecto.

La posibilidad de una “lectura dinámica”, que de alguna manera reconstruye el dinamismo propio de la génesis, tomando en cuenta todas las dimensiones que entran en juego en su realización, fue una de las tantas puertas que abrió, en el campo de las ciencias humanas: la “revolución” informática. Los formatos digitales, que explotan abundantes recursos del intertexto y de los multimedios, brindan su casi ilimitada capacidad de almacenamiento, permiten hoy alcanzar los términos ideales de una edición genética: la exhaustividad de las informaciones y la flexibilidad de su consulta y tratamiento. La realización de esta primera experiencia, que combinaba un libro, un CD-ROM y una base de datos bibliográfica en el sitio web de *Archivos* (Puig, 2002), confrontó a los editores con una problemática inédita cuyos aspectos cruciales fueron los financieros y los organizativos (Colla, 2010, p. 101).

Para Élica Lois<sup>20</sup>, el soporte electrónico permite llevar a cabo ediciones genéticas legibles: “Una edición genética en un soporte electrónico es hoy el canal más idóneo para cumplir ese objetivo” (Lois, 2012, p. 54). Una edición genética se postula como la transcripción de un proceso significativo fracturado y multidimensional que rompe con esa ilusión de linealidad a la que la letra impresa nos tiene acostumbrados; su finalidad es representar ese proceso y facilitar su aprehensión.

Los estudios posteriores que entablan un diálogo entre las dos disciplinas no solo se han circunscrito a América Latina, sino también en la literatura hispánica peninsular, que han aportado tanto en reflexiones teóricas como en gruesas ediciones crítico-genéticas. Ya en 1994, Lois Hay había

---

<sup>20</sup> Élica Lois es también responsable las ediciones crítico-genéticas impresas de dos volúmenes de la colección *Archivos*. Las obras argentinas fundacionales *Don Segundo Sombra* (1988) y *Martín Fierro* (2001).

acortado la brecha que antaño había dibujado entre la crítica textual y la genética, declarándolas incompatibles: “Nuevos tipos de edición han utilizado la crítica genética para aclarar (no fijar) el dispositivo textual de obras a través de la historia de su génesis” (1994, p. 15), y proponía un trabajo colaborativo. De esta forma, en paralelo al trabajo de la colección Archivos en Latinoamérica, filólogos como Bénédicte Vauthier, de la Universidad de Berna, con notables estudios sobre los manuscritos de Goytisolo y Valle Inclán, y Javier Lluch-Prats, miembro de GICELAH (Grupo de Investigación sobre Cultura, Edición y Literatura en el Ámbito Hispánico), que analiza los manuscritos de Max Aub, han incentivado a través de textos académicos, seminarios y artículos, la colaboración y comunión de ambas escuelas en la literatura española. Eso sí, diferenciando los métodos que necesite cada texto en específico, pues esto varía de acuerdo con la complejidad de los borradores. La única diferencia. Sin embargo, no se ha logrado una colaboración pareja, pues a diferencia de la crítica textual que, en su enfoque más moderno, se sirve más de la crítica genética para establecer un texto, Vauthier advierte la escasa influencia de la crítica tradicional en la crítica genética: “en los trabajos de la escuela francesa solamente se encuentran vagas referencias a Contini y a la variantística” (2014, p. 95). Aun así, se ha intentado construir un puente entre dos épocas, dos disciplinas y dos lugares geográficos, Europa<sup>21</sup> y Latinoamérica. De esta forma, se abrió así un debate teórico y metodológico sobre las prácticas tradicionales y actuales del estudio de los manuscritos literarios contemporáneos y sobre algunos de los problemas específicos que plantean la edición del *pre-texto* o *dossier genético*.

Durante tres años, Fatiha Idmhand y Vauthier, en una alianza entre el ITEM y el CRLA de la Universidad de Poitiers, dirigieron un seminario dedicado al manuscrito hispánico en el ITEM<sup>22</sup>. El cuaderno de investigación "MANUSpanicos XIX-XXI" (o "Cuaderno de bitácora") amplía las actividades del seminario "Manuscritos hispanos XIX-XXI / Manuscritos hispanos XIX-XXI" que se realiza desde octubre de 2010 en el Instituto de Textos y Manuscritos

---

<sup>21</sup> Italia es otro de los países, como España, donde se ha dado esta cooperación de disciplinas, pero en esta tesis solo nos remitiremos al ámbito de la literatura hispana peninsular.

<sup>22</sup> Para más información sobre este proyecto, véase <https://manuspanicos.hypotheses.org/>

Modernos (ITEM) en París. Este seminario tiene como objetivo construir un puente entre un enfoque crítico –a la manera hispana– y un enfoque genético de los manuscritos –à la française– teniendo en cuenta la especificidad de los corpus y los contextos nacionales, en particular la tradición editorial (Vauthier, 2014).

Bénédicte Vauthier (2012, 2014) presenta en su investigación sobre *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, un voluminoso *pre-texto* y elabora una edición crítica con apéndices genéticos. Pese a la difícil complementariedad entre escuela genética francesa y crítica textual hispánica, prefiere la primera, pero no desea romper con la segunda, por lo que aboga por una bien entendida “poética de transición entre estados” con vistas a reconciliar filología y genética y unificar el panorama de la variación textual, expresión y objetivo que toma en préstamo de Jean-Louis Lebrave (2009).

El filólogo español Lluch-Prats aboga por un necesario acercamiento de la filología hispánica a la crítica genética. Considera que el taller u obrador del escritor es el espacio creativo al que el filólogo debe acercarse “como restaurador de las obras allí creadas” o como “arqueólogo que investiga el pasado de universos literarios” (2012, p. 98). Lluch-Prats toma la definición moderna de manuscrito, es decir del *pre-texto* francés, y considera que su recuperación y edición, son tareas filológicas en el sentido tradicional de la palabra. De hecho, su contribución ha abordado la edición filológica de textos contemporáneos, que declina en varias modalidades: edición crítica, edición digital, edición crítico-genética. Según Lluch-Prats esta última plasmaría a cabalidad el proceso genético y editorial de una obra y sería la que mejor permite al filólogo enfrentarse a las dos interrogantes: ¿qué texto editar? Y ¿cómo editarlo? En la edición crítico-genética, se conjugaría *pre-texto*, texto y proceso editorial, ofreciendo al lector una edición que “expone el fluir de la escritura” al tiempo que “el trabajo del escritor en su conjunto”, siendo un modelo para Lluch-Prats la colección Archivos. Agrega:

El estudio de obradores literarios en los que nacieron obras hoy canónicas en la historia de la literatura, y así cuantas contribuciones vienen aportando las disciplinas que se ocupan de la genética textual y de la edición de textos, invita a cuestionar aspectos basilares como los

citados al editar filológicamente un texto contemporáneo transmitido en varias redacciones, manuscritas o no, exponentes de la inestabilidad textual y de la autoría múltiple que suele caracterizar su trayectoria. (2012, p. 100)

Lluch-Prats propone que el dossier debe usarse al servicio del texto, es decir, la crítica genética en combinación de la crítica textual para la reconstrucción de un texto. Esto se debe a que mientras haya materiales genéticos a disposición del filólogo, la edición crítica, como en esencia se define (aquella establecida sobre la base documentada de todos los testimonios e indicios accesibles de un texto), ha de explorar y utilizar el *dossier*, instrumento que establece las circunstancias y las secuencias del discurso, que el texto último no aporta.

Por eso, para el filólogo español, la contextualización de la obra es de vital importancia, pues al abordar la génesis y la edición de una obra literaria, el conocimiento del escritor y de la época dotarán al filólogo de mejores armas ante las elecciones editoriales que se le planteen: “recomendable es que conozca los entresijos de la creación del texto, pero también las circunstancias en que nace y cuantas características definen no solo un taller particular sino el universo del escritor en general” (2012, p. 105). La novela *Casandra* (1905) de Pérez Galdós, es un ejemplo, pues el autor modifica el texto, consolida el argumento, recrea personajes y ataca a instituciones que estaban en decadencia como la Iglesia y la aristocracia. Galdós experimenta en el manuscrito, pero en la versión impresa rebaja su tono y se autocensura que se explica por la realidad social y política de la España de la época. De esta forma, el manuscrito ofrece claves para entender mejor el texto en sí, pero también al autor y su ideología. Esta inmersión en la composición de la obra puede lograrse, en algunos casos, con los manuscritos modernos o contemporáneos, que cuentan con más *pre-textos*, gracias a los avances tecnológicos y a su conservación y estudio.

Como hemos revisado, la complejidad que la escritura de la literatura contemporánea puede alojar fue advertida por destacadas escuelas filológicas. Los condicionantes que definen las variantes de autor, la edición de autores contemporáneos y la transmisión de impresos determinaron la evolución y las

aportaciones de la *critica della varianti* o *variantistica* italiana (y así de la *filología d'autore*), de la filología alemana y, por supuesto, de la crítica genética. Todo ello también se ha ido abordando desde la informática humanística. Sin embargo, hace poco tiempo, dicha praxis vivió en la insularidad. Hoy, afortunadamente, existe un diálogo y, desde finales del siglo xx, el intercambio se propicia en revistas científicas como *Génesis*, *Variants*, *Recto/Verso*, *Ecdótica* o *Escritural*, y en asociaciones profesionales como *The European Society for Textual Scholarship* (ESTS).

## Capítulo 4. Cómo constituir y leer un archivo genético

Ahora que conocemos algunos fundamentos de la crítica genética, como el manuscrito moderno, su aparición en la historia y su aspecto material, pasaremos a poner en práctica los pasos y métodos para lograr la génesis de la obra. La reconstrucción de esta tarea implica un protocolo preciso que exige una sucesión en la ejecución. Como hemos dicho antes, el principal motivo por el que se desarrolla esta investigación sobre los manuscritos y el proceso de escritura de esta obra en particular es para esclarecer por qué su corpus se torna confuso, las diferencias significativas entre las ediciones que existen y por qué su datación contempla una cantidad importante de años, desde 1922 hasta la década de los cuarenta. Toda la información que circula sobre la obra hace necesario querer saber cómo se produjo y también si se quiere, en qué medida estas divagaciones están relacionadas con el proceso de escritura y su condición de obra inacabada. Aunque el interés puede comenzar tanto del texto impreso como de la propia génesis, en efecto, es un error creer que la investigación genética está condicionada por la existencia de un texto impreso y orientada a la defensa e ilustración de este.

Recordemos que, para designar el material de la investigación genética, este conjunto de documentos que precede la obra, heterogéneos, de diversas escrituras cuyo único punto en común es que nunca fueron destinados a su publicación, hemos tomado el concepto “pre-texto”. Bellemin-Nöel, buscando distinguir entre los términos “borradores”, “pre-textos”, dijo que este último era “algo construido” y que “no existe ningún lugar fuera del discurso crítico que lo produzca tomándolo de los borradores” (2008, p. 63). Sin embargo, queda un reparo terminológico, pues una de las mayores dificultades de la investigación genética consiste en hacer entender que su fin último no es el texto, sino la escritura, entendida como advenimiento y acontecimiento, como proceso de enunciación escrita. El concepto “pre-texto” nos arroja irremediabilmente a la noción de “texto”. Sería mejor entonces, si bien, no renunciar a él, según propone Gresillón, al menos hacer un uso moderado de este y en el conocimiento de la causa. Hay conceptos que han entrado en uso y, aunque

tengan una connotación dudosa, sería incorrectos eliminarlos por completo. Como propusimos en el capítulo anterior, para mantener la noción de “variante”, mientras preferimos la de “reescritura”, mantendremos la noción de “pre-texto”, mientras que preferimos la noción más neutral de “dossier genético”. Así, definiremos nuestro registro genético como “un conjunto de documentos escritos que se pueden atribuir a un proyecto de escritura específico del cual no importa si resultó o no en un texto publicado” (Gresillón, 2016, p. 132).

Editar e interpretar procesos de escritura son dos actividades complementarias: editar génesis representa una propuesta de lectura, y con ello se está adelantando al primer intento de interpretación. Y al mismo tiempo, es imposible acceder a la etapa de interpretación sin haber transitado por una reconstrucción de la escritura que permita leer sin dificultad. La reconstrucción de este proceso, según Élide Lois (2001: 5), presupone la constitución del dossier genético. Esta tarea constructiva representa la etapa heurística de la investigación geneticista y conlleva a una serie de fases.

#### **4.1. Localizar y clasificar el archivo**

La primera fase requiere rastrear todo el material existente de la obra. El archivo genético de *Poema de Chile*, es decir, los documentos que se analizaron para establecerlo se ubican en el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. Estos documentos se componen de la donación que hizo Doris Atkinson, sobrina de Doris Dana, quien fue nombrada albacea de Mistral luego de su muerte. Encontramos aquí los documentos que están mecanografiados en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y otros documentos que Dana había tenido en su poder y que no habían sido estudiados. Gracias a la digitalización del legado contamos con un catálogo en línea al que se accede por la página web ([www.bncatalogo.cl](http://www.bncatalogo.cl)) de la Biblioteca Nacional de Chile donde podemos visualizar los documentos en formato PDF.

Para presentar los materiales de *Poema de Chile* se elaboró una lista con los archivos. Este inventario es una acuciosa selección de los documentos que formarán parte de la investigación y ayudarán a desentrañar la génesis y

proceso de escritura de la obra. Primero, los presentamos según su criterio más general, es decir, su formato o soporte para dar cuenta de su volumen. De esta forma, establecemos 4 macro categorías: cuadernos, hojas sueltas, archivadores y correspondencia. Adicionalmente, también agregamos archivos de audio que estaban en el legado, los que entregan detalles de la organización de los poemas, la ubicación y las copias de los poemas.

#### **4.1.1. Cuadernos**

En el legado de Mistral existen 250 cuadernos. Estos se revisaron y seleccionaron 25 cuadernos que contienen material de *Poema de Chile*. Están escritos con lápiz grafito y la mayoría no están fechados, pero sí numerados, cada uno. La extensión de estos cuadernos es relativa y varían entre las veinte y las trescientas páginas. Notamos en ellos notas preparatorias, apuntes, planes de la obra, temas a tratar, listas de poemas, además de borradores de poemas, ejercicios de rima con varias palabras. Los cuadernos también alojan borradores de cartas, de artículos, apuntes sobre gastos domésticos o asuntos económicos, apuntes sobre informaciones de plantas, vitaminas, salud, funcionamiento de diversos órganos del cuerpo humano. Así mismo hallamos poemas de la obra *Lagar* y anotaciones sobre esta. En algunos de estos cuadernos se advierte la grafía de otras personas, no solo de Mistral, que hemos reconocido por las correspondencias. Estas grafías son principalmente de Martha Salotti, Margareth Bates y Palma Guillén, amigas de la poeta. Martha Salotti (1899-1980) fue una educadora y escritora argentina, amiga de Mistral con quien se comunicaba regularmente para comentar lo que estaba escribiendo. Margareth Bates fue una académica norteamericana que tradujo algunos libros de Mistral. Se interesó principalmente en *Poema de Chile* y ayudó en la clasificación de esta obra y *Lagar*, que se escribieron paralelamente. Por último, Palma Guillén fue una profesora universitaria mexicana, gran amiga de Mistral desde que ella viajara en 1922 a México hasta su muerte en 1957. Guillén tuvo una relación muy estrecha y maternal con el sobrino de Mistral, Yin Yin. Los comentarios con estas grafías son relativos a la copia de los borradores de los poemas, y en reiteradas ocasiones a un costado

de la página se lee “Copiado” seguido de una fecha, en algunos cuadernos es 1948, 1953 y 1954, 1955, lo que indica que los poemas fueron copiados y mecanografiados en esos años. Los cuadernos se constituyen como un espacio heterogéneo que guarda material de distinta naturaleza, según las fases de escritura y, además, es un encuentro de diferentes grafías y épocas. Es una textualidad que incluye varios tiempos: la escritura de la poeta, la relectura de los poemas y sus correcciones, anotaciones con indicaciones de qué corregir y, por otro lado, conviven intervenciones y grafías de otras personas que aseguran su copia, y, por lo tanto, su continuidad. Otro aspecto que podemos destacar de su heterogeneidad es la temática de los cuadernos, pues hay diversos textos, poemas, listas, apuntes, de las obras poéticas, pero también borradores de cartas y de artículos, entre otros.

Número	Folios	Fecha	Código BN	Link
126	12		AE0015318	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0015318.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0015318.pdf</a>
25	306		AE0013065	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0013065.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0013065.pdf</a>
9	11		AE0013054	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138558">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138558</a>
7	64		AE0013057	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:139465">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:139465</a>
4	109		AE0013634	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:140175">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:140175</a>
48	252	1944	AE0013041	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137231">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137231</a>
146E	50		AE0015281	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144230">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144230</a>
77	64		AE0013697	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143094">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143094</a>
76	189		AE0013696	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143092">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143092</a>
184	16		AE0013664	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141885">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141885</a>

<b>Número</b>	<b>Folios</b>	<b>Fecha</b>	<b>Código BN</b>	<b>Link</b>
190	23		AE0013658	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141546">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141546</a>
519	85		AE0013666	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:140182">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:140182</a>
35	318		AE0013029	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138698">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138698</a>
14	73		AE0013051	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138554">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138554</a>
18	92		AE0013077	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138262">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138262</a>
11	41		AE0013048	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138256">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138256</a>
1	359		AE0013073	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138207">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138207</a>
2	46		AE0013072	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138204">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138204</a>
6	15		AE0013069	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138190">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138190</a>
20	244		AE0013067	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137726">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137726</a>
33	281		AE0013046	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137404">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137404</a>
54	191	1944	AE0013058	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137416">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137416</a>
22 y 17	142		AE0013047	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137411">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137411</a>
3	198	1949	AE0013071	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138200">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:138200</a>
504	148	1944	AE0015325	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145329">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145329</a>

#### 4.1.2. Hojas sueltas

En el legado existen también folios con poemas que provienen de los cuadernos, que fueron pasados en limpio a máquina. Estas copias contienen correcciones de la mano de Mistral y también algunas anotaciones con la grafía de Matha Salotti, Margaret Bathes y Palma Guillén. Junto al título de cada poema se anota el número del cuaderno donde se encuentra el poema copiado, en algunas ocasiones también se señala cuando existe otra versión de ese poema y en qué cuaderno está. En total son 590 folios.

Poemas	Folios	Código BN	Link
Recado sobre un viaje imaginario	55	AE0014214	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140572">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140572</a>
Recado sobre un viaje imaginario	3	AE0014233	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140559">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140559</a>
Poema de Chile	8	AE0022112	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:152556">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:152556</a>
Índice Recado de Chile	1	AE0022646	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:330737">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:330737</a>
Poema de Chile	9	AE0015048	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:142058">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:142058</a>
Hallazgo	1	AE0013921	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139800">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139800</a>
Hallazgo	7	AE0013920	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139796">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139796</a>
Hallazgo	4	AE0013919	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139792">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139792</a>
La ruta	1	AE0014308	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140759">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140759</a>
La ruta	2	AE0015069	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:142152">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:142152</a>
La ruta	2	AE0014312	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140772">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140772</a>
La ruta	2	AE0014311	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140772">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140772</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
			<a href="http://tal.gob.cl/visor/BND:140770">tal.gob.cl/visor/BND:140770</a>
La ruta	21	AE0014309	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140762">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140762</a>
La ruta	8	AE0014307	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140752">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140752</a>
La ruta	9	AE0014306	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140749">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140749</a>
Alamedas	1	AE0013548	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139062">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139062</a>
Alcohol	1	AE0013549	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139064">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139064</a>
Anochecer	1	AE0013569	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139118">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139118</a>
Araucanos	1	AE0013581	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139137">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139137</a>
Araucarias	3	AE0013582	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139139">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139139</a>
Araucarias	1	AE0013371	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:138926">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:138926</a>
Atacama	1	AE0013599	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139168">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139168</a>
Bio-Bio	2	AE0013619	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139233">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139233</a>
Bio-Bio	2	AE0013618	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139231">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139231</a>
Bio-Bio	2	AE0013616	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139220">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139220</a>
Bio-Bio	3	AE0013615	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139218">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139218</a>
Bio-Bio	3	AE0013614	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139215">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139215</a>
Bio-Bio	1	AE0013613	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139212">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139212</a>
Bio-Bio	3	AE0013612	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139210">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139210</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
			<a href="http://tal.gob.cl/visor/BND:139209">tal.gob.cl/visor/BND:139209</a>
Bio-Bio	3	AE0013611	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139207">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139207</a>
Bio-Bio	3	AE0013610	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139206">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139206</a>
Boldo	3	AE0013620	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139235">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139235</a>
Canción del buen sueño	1	AE0014745	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:141114">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:141114</a>
Canción del buen sueño	1	AE0013763	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139410">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139410</a>
Otra canción de cuna para dormir al huemul	1	AE0014144	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140356">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140356</a>
Canción de cuna del ciervo	2	AE0013756	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139386">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139386</a>
Canción de cuna del ciervo	2	AE0013755	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139384">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139384</a>
Canción de cuna del ciervo	2	AE0013754	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139382">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139382</a>
Castañas	2	AE0013767	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139416">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139416</a>
Chillán	3	AE0013770	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139436">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139436</a>
La chinchilla	2	AE0013772	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139445">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:139445</a>
Concepción	1	AE0014218	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140599">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140599</a>
Concepción	1	AE0014217	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140587">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140587</a>
Concón	1	AE0014225	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140614">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140614</a>
Concón	2	AE0014224	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140611">http://www.bibliotecanacionaldigi.tal.gob.cl/visor/BND:140611</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Concón	2	AE0013775	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139456">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139456</a>
El cuco	2	AE0013804	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139505">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139505</a>
El cuco	2	AE0013803	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139501">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139501</a>
Desierto	2	AE0013821	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139581">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139581</a>
Desierto	2	AE0013817	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139579">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139579</a>
Desierto	2	AE0013820	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139576">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139576</a>
Desierto	4	AE0013816	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139575">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139575</a>
Desierto	2	AE0013819	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139573">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139573</a>
Desierto	3	AE0013818	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139572">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139572</a>
Desierto	2	AE0013815	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139570">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139570</a>
Despedida	2	AE0013822	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139583">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139583</a>
En tierras blancas de sed	7	AE0015377	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:145030">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:145030</a>
En tierras blancas de sed	5	AE0013858	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139657">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139657</a>
En tierras blancas de sed	1	AE0013857	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139655">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139655</a>
Cisnes en el lago Llanquihue	5	AE0013773	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139449">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139449</a>
Cordillera	2	AE0013786	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139459">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139459</a>
Cordillera 2 (otra versión)	3	AE0013785	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139458">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139458</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Cordillera	1	AE0014216	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140583">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140583</a>
Cordillera 2 (otra versión)	3	AE0013792	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139481">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139481</a>
Cordillera 2 (otra versión)	1	AE0013791	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139479">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139479</a>
Cordillera 2 (otra versión)	1	AE0013790	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139476">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139476</a>
Cordillera 2 (otra versión)	2	AE0013789	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139475">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139475</a>
Cordillera	8	AE0013787	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139462">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139462</a>
Frutilla	4	AE0013887	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139703">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139703</a>
Flores	4	AE0014969	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:141822">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:141822</a>
Flores	5	AE0013884	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139688">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139688</a>
Flores (otra versión) 2	7	AE0013883	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139685">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139685</a>
Flores de Chile	3	AE0013886	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139698">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139698</a>
Flores de Chile	10	AE0013885	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139692">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139692</a>
Fuego	2	AE0013907	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139759">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139759</a>
Fuego	2	AE0013888	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139738">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139738</a>
Garzas	2	AE0013895	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139765">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139765</a>
Helechos	2	AE0013929	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139828">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139828</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Hierba	3	AE0013932	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139834">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139834</a>
Jardines	1	AE0013953	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139895">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139895</a>
Linar	2	AE0013984	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139930">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139930</a>
Luz de Chile	2	AE0013994	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140009">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140009</a>
El maitén	1	AE0014002	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139995">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139995</a>
El maitén	1	AE0014001	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139994">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139994</a>
La malva fina	4	AE0014003	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139997">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139997</a>
Manzanos	2	AE0015008	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:141959">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:141959</a>
Manzanos	2	AE0014009	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140045">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140045</a>
El mar	4	AE0014014	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140061">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140061</a>
Monte Aconcagua	5	AE0018903	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:147855">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:147855</a>
Monte Aconcagua	5	AE0014067	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140154">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140154</a>
Monte Aconcagua	6	AE0014066	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140149">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140149</a>
Monte Aconcagua	14	AE0014065	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140147">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140147</a>
Monte Aconcagua (otra versión) 2	1	AE0014064	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140143">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140143</a>
Monte Aconcagua	5	AE0014063	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140141">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140141</a>
Monte Aconcagua	3	AE0014062	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140138">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140138</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Monte Aconcagua	3	AE0014061	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140137">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140137</a>
Monte Aconcagua	13	AE0013364	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:138874">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:138874</a>
Niebla	2	AE0014096	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140270">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140270</a>
Niebla	1	AE0014095	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140267">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140267</a>
Niebla	1	AE0014094	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140265">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140265</a>
Niebla	5	AE0014093	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140263">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140263</a>
Niebla (otra versión) 2	3	AE0014092	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140261">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140261</a>
Niebla	2	AE0014091	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140259">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140259</a>
Niebla	1	AE0014090	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140257">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140257</a>
Noche andina	4	AE0014110	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140285">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140285</a>
Noche de metales	3	AE0014113	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140295">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140295</a>
Noche de metales	2	AE0014112	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140293">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140293</a>
Noche de metales	3	AE0014111	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140287">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140287</a>
Palmas	3	AE0014149	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140380">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140380</a>
Patagonia	1	AE0014161	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140429">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140429</a>
Patagonia (otra versión) 2	2	AE0014159	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140420">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140420</a>
Patagonia	1	AE0014162	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140431">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140431</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Patagonia (otra versión) 2	2	AE0014160	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140426">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140426</a>
Patagonia	2	AE0014158	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140415">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140415</a>
Patagonia 2	4	AE0014157	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140396">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140396</a>
Perdiz	3	AE0014172	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140476">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140476</a>
Perdiz	3	AE0014173	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140412">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140412</a>
Raíces	2	AE0015059	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:142131">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:142131</a>
Raíces	2	AE0014208	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140544">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140544</a>
Raíces	2	AE0014207	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140521">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140521</a>
Raíces	11	AE0013373	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:138905">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:138905</a>
Selva austral	7	AE0015076	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:142168">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:142168</a>
Selva austral	3	AE0014642	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140818">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140818</a>
Selva austral	6	AE0014641	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140815">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140815</a>
Selva austral	3	AE0014640	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140813">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140813</a>
Selva austral	5	AE0014639	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140808">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140808</a>
Selva austral	5	AE0014638	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140805">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140805</a>
Tacna	4	AE0015132	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:142305">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:142305</a>
Tomé	1	AE0014219	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140602">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140602</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Trebolar	1	AE0014665	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140864">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140864</a>
Trebolar	1	AE0014664	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140863">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140863</a>
Valle central	1	AE0014223	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140609">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140609</a>
Valle central	1	AE0014222	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140608">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140608</a>
Valle central	1	AE0014221	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140606">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140606</a>
Valle de Chile	4	AE0014961	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:141780">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:141780</a>
Valle de Elqui	4	AE0014700	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140956">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140956</a>
Valle de Elqui	2	AE0014220	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140604">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140604</a>
Valparaíso (inédito)	1	AE0014215	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140577">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140577</a>
Viento norte	3	AE0014708	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140994">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140994</a>
Santiago (inédito)	1	AE0014226	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140615">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140615</a>
Chillán (en fase previa titulado O'Higgins)	5	AE0014213	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140569">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140569</a>
Lagos (inédito)	2	AE0014227	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140618">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140618</a>
Lagos	6	AE0014211	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140560">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:140560</a>
Lagos	27	AE0013961	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139880">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:139880</a>
Lagos	3	AE0013368	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:138915">http://www.bibliotecanacionaldigi tal.gob.cl/visor/BND:138915</a>

Poemas	Folios	Código BN	Link
Mineros (inédito)	13	AE0018935	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:148100">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:148100</a>
Mineros	3	AE0014210	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:140557">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:140557</a>

#### 4.1.3. Archivadores

Se encontraron cuatro archivadores con poemas mecanografiados. A cada archivador le hemos dado una letra para diferenciarlos. El archivador A contiene la mayor cantidad de poemas mecanografiados respecto a los otros archivadores. En estos folios notamos correcciones de puño y letra de Mistral, grafía de Doris Dana, de Margaret Bates, quien también ayudó a la organización del material y de Palma Guillén. Además, tanto al inicio como al final del archivador hay listas de temas a tratar en la obra, lista de poemas y comentarios de la poeta sobre los temas que quería incluir en el proyecto.

Los archivadores B, C y D son copias mecanografiadas sin correcciones de Mistral, solamente con grafía de Doris Dana. Cuentan con menos poemas que el archivador A y el archivador C es, tanto en orden de los poemas como en su número, idéntico a la primera publicación de *Poema de Chile* en 1967. Tentativamente estos archivadores los hizo Dana al trabajar en la publicación. Revisaremos más adelante cuáles son las diferencias entre sí y se compararán con los hallazgos de los manuscritos de la obra.

Archivador	Folios	Código BN	Link
A	314	AE0015364	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144957">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144957</a>
B	217	AE0015363	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144945">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144945</a>
C	222	AE0015369	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145068">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145068</a>
D	152	AE0013663	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141880">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:141880</a>

#### 4.1.4. Correspondencia

Las correspondencias, al igual que los cuadernos, han sido fundamentales para datar la génesis de la obra. Este es quizás uno de los hallazgos más relevante de la investigación, ya que por primera vez se puede datar su fecha de origen por medio de una fuente textual o manuscrito. Como mencionamos, Mistral no siempre fechaba sus cuadernos y tampoco las correcciones o reescrituras de sus poemas. Se analizó toda la correspondencia que existe en el legado con el fin de pesquisar información sobre la escritura de *Poema de Chile*. Esta búsqueda dio como resultado un grupo cartas desde el año 1945, hasta el año en que murió Mistral en 1957, que comentan la obra y posteriormente existen cartas entre Doris Dana y otras personas sobre la edición y su consiguiente publicación en 1967 y sus publicaciones posteriores. Son cartas dirigidas o escritas a Mistral, además de cartas dirigidas o escritas por Doris Dana, donde se comenta el proceso editorial de *Poema de Chile* de 1967.

Cartas	Año	Código BN	Link
De Mistral a Carmela y Carlos Errazuriz	1945-1946	AE0022886	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:309502">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:309502</a>
De Martha Salotti a Mistral	1946	AE0009141	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:149266">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:149266</a>
De Palma Guillén a Mistral	1947	AE0011801	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143958">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143958</a>
De Margot Arce de Vásquez a Mistral	1948	AE0006611	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144041">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144041</a>
De Mario Aguirre Mac Kay a Mistral	1948	AE0012455	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145024">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145024</a>

<b>Cartas</b>	<b>Año</b>	<b>Código BN</b>	<b>Link</b>
De Olga Acevedo a Mistral	1951	AE0006514	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143890">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143890</a>
De Martha Salotti a Mistral	1952	AE0009221	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:149361">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:149361</a>
A Fernando García Oldini	1952	AE0021232	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:151676">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:151676</a>
De Palma Guillén	1952	AE0012010	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144276">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:144276</a>
A Alone Hernan Diaz Arrieta	1954	AE0010874	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0010874.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0010874.pdf</a>
De Mario Aguirre Mac Kay	1954	AE0012472	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145114">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:145114</a>
De Mario Aguirre Mac Kay	1954	AE0012470	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012470.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012470.pdf</a>
A José Maza de Mistral	s/a ¿1955?	AE0010889	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137379">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137379</a>
A Desconocida de Mistral	s/a 1955??	AE0011326	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011326.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011326.pdf</a>
A Victoria Ocampo	s/a	AE0011268	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011268.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011268.pdf</a>
A Radomiro Tomic	s/a ¿1955?	AE0012281	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012281.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012281.pdf</a>
A Luis Peralta	1955	AE0011346	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011346.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011346.pdf</a>
A M. Aguirre y R. Tomic	s/a	AE0020012	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0020012.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0020012.pdf</a>
A Palma Guillén	s/a	AE0012158	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012158.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012158.pdf</a>

<b>Cartas</b>	<b>Año</b>	<b>Código BN</b>	<b>Link</b>
A director de editorial Zigzag	1955	AE0012405	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012405.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012405.pdf</a>
Bates a Dana	1957	AE0021253	<a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:151694">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:151694</a>
Dana a Alone	1957	AE0022310	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022310.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022310.pdf</a>
Alone a Doris Dana	1957	AE0022326	<a href="http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022326.pdf">http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022326.pdf</a>

#### **4.1.5. Grabaciones de voz**

Otros archivos que han sido útiles a la hora de analizar el proceso de escritura de esta obra son un grupo de grabaciones. Estos archivos de audio fueron publicados en un CD por la Editorial Pehuén (Chile), en conjunto con la DIBAM, bajo el título *De viva Voz* (2009), y habrían sido grabados en su mayoría entre el año 1953 y 1955, en la casa de Doris Dana, en Roslyn Harbor, Nueva York. Las grabaciones son conversaciones entre Mistral, Doris Dana y amigos e intelectuales de la época. Encontramos tres grabaciones donde la poeta se refiere a *Poema de Chile*.

#### **4.2. Tipología de los documentos de génesis**

El borrador es el manuscrito de trabajo escrito con la intención de ser corregido para servir para la redacción o para la puesta a punto definitiva de un texto. Para un especialista de la crítica textual, que no se preocupa de ni del manuscrito ni de la génesis, esta imprecisión no tiene nada de molesto. La palabra designa el terreno vago y desdeñable de todo lo que precede la versión acabada del texto: un espacio indistinto en el que las estructuras de significación y estilo todavía no están en su lugar y que sigue siendo refractaria al objeto interpretativo. Para el genetista de la literatura, que se dedica, por el contrario, a comprender el proceso pre-textual, el borrador merece una

definición mucho más precisa, pues representa un eslabón esencial en la cadena de las transformaciones genéticas: el momento de textualización que constituye la mediación entre el proyecto inicial de la obra y el texto definitivo. Los borradores constituyen una etapa indispensable para el escritor en la escritura del texto (de Biasi, 2008, p. 113).

Como revisamos en el capítulo 3, gracias a importantes mutaciones culturales e intelectuales que modificaron las mentalidades y los comportamientos en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, un gran número de borradores literarios han sido conservados por los propios escritores, a lo largo de los siglos XIX y XX. Estos documentos se han reunido progresivamente en las colecciones públicas, por mucho que los grandes corpus literarios de este periodo se encuentren hoy representados en los archivos literarios por importantes fondos de manuscritos, y, para algunas obras, por la casi totalidad de los autógrafos de trabajo que se han producido y utilizado en el curso de su redacción. El estudio de estos archivos demuestra que el uso del borrador varía muy sensiblemente según los géneros y los autores, y, a veces, en un mismo autor en el marco de un mismo género, según las obras. Inexistente o muy reducido en el caso de algunos escritores, el borrador se documenta, en la mayoría de los casos, como una etapa decisiva de la creación. Siguiendo técnicas de escritura diferentes, pero con proporciones de trabajo comparables, cada página de texto definitivo demandaba, a novelistas como Balzac o Flaubert, de cinco a seis páginas de borrador, y los casos difíciles podían exigir hasta quince o veinte páginas de redacciones sucesivas (de Biasi, 2008, p. 114). En los archivos flaubertianos, los borradores de *Madame Bovary* se cuentan por millares de páginas (con los guiones, copias y documentos, alrededor de un total de 4.300 páginas manuscritas), se conservan unos 2.500 folios (en su mayoría escritos recto y verso) para *La Educación sentimental*.

A diferencia de los manuscritos definitivos, estudiados desde el siglo XIX por la filología, estos documentos “embrollados”, cubiertos de tachaduras y de añadidos, con frecuencia difíciles de clasificar y descifrar, han adquirido a partir de la década de los 80 el estatuto de objeto de investigación digno de un

análisis sistemático. Al sustituir el estudio de los procesos de redacción, lo que implica una investigación profunda sobre el conjunto de los manuscritos de la obra, por la lista argumentada de variantes, que la filología y sus formas más avanzadas como la variantística solo practicaban, con la mayor frecuencia, en los últimos estados de redacción, la crítica genética ha situado el borrador en el centro de sus investigaciones. En el momento en que los borradores de la obra se han conservado íntegramente, su análisis sistemático permite, en efecto, reconstruir una fase esencial del trabajo del escritor:

Al encontrarse cada gesto de escritura registrado allí, el borrador constituye de alguna forma la película virtual de los momentos sucesivos de la redacción: se verá que se despliegan, como en tiempo real, las elecciones del escritor, las formas iniciales de su proyecto y sus metamorfosis, sus dudas que inventa en el campo de los posibles, las aceleraciones y los momentos de desaliento o de bloqueo en la redacción, las bruscas intuiciones o los felices desprecios que barren las dificultades y hacen que la escritura tome una nueva vía, etc. (de Biasi, 2008, p. 115)

Los borradores cuentan la historia psicoafectiva y fenomenológica que no es otra que la vida del escritor en el trabajo, casi siempre ausente de las biografías literarias y que constituye, sin embargo, lo esencial de lo que nos gustaría saber sobre el autor. Pero, sobre todo, en los borradores se puede identificar y evaluar el papel exacto que tal o cual “fuente” ha podido desempeñar en la redacción, precisar el lugar y el alcance de la inspiración autobiográfica en la escritura, ver cómo se construyen, pieza por pieza, las estructuras narrativas, dramáticas o simbólicas que constituirán los fundamentos mismos de la obra, etc. En pocas palabras, el borrador permite observar en estado naciente los recorridos, las estrategias y las metamorfosis de una escritura que, con la mayor frecuencia, trabaja precisamente en hacer sus mecanismos ilocalizables, secretos o problemáticos en la forma acabada del texto definitivo.

De esta forma, el borrador es un documento esencial para comprender la obra a la luz del proceso global del que es efecto, solo constituye un momento de este proceso: un momento central, que hace de él el corazón mismo de la génesis, pero un momento intermedio y provisional, tomado entre otros dos universos. Entre eventuales planes, notas y guiones iniciales (que

permiten estudiar la aparición o la formación inicial del proyecto) y las últimas puestas a punto de un texto casi listo para ser impreso, los borradores representan el universo mismo de la redacción: el momento en el que el proyecto pasa del estado lábil de deseo, de idea o de esquema eventual, al estado material verbal estructurada y textualizada, comprometiéndose en una sucesión de transformaciones que conducen, de manera más o menos imprevisible, a lo que se convertirá en el texto definitivo de la obra.

Se van a precisar desde punto de vista tipológico las modalidades, la lógica y los límites de esta serie de mutaciones, pues constituye una mediación compleja que pone en marcha funciones operatorias solidarias, pero profundamente distintas. Constituir una tipología de documentos se obtiene analizando el corpus de un texto, es decir, todos los documentos, ya que estos pueden variar dependiendo de las obras, aunque sean del mismo género, y cada obra presenta ciertas particularidades, como los rasgos característicos de los métodos de un escritor. La genética, por lo tanto, busca reconstituir especificidades.

Para establecer una tipología de los manuscritos de *Poema de Chile*, tomaremos el ejemplo del estudio de Pierre-Marc de Biasi, quien al analizar el dossier de Flaubert establece una tipología de documentos de génesis, como base de referencia en razón a su complejidad y de su valor demostrativo: “La relativa completitud de estos archivos, el número considerable de tipos de documentos que se encuentran, el carácter sistemático de los dispositivos de escritura puestos en marcha, la riqueza de las transformaciones y de los comentarios dados por el escritor sobre su trabajo y sus métodos constituyen evidentemente un conjunto genético de primera importancia” (2008, p. 117). Se pueden entonces deducir algunas constantes con valor general: una taxonomía específica de los documentos de génesis flaubertianos que permitirá, tal vez, extraer por similitud (homología, desvío, oposición) algunas nociones utilizables para el análisis de otros corpus de manuscritos, como el corpus mistraliano.

Estadios	Fase	A cargo de	Funciones operatorias	Tipos de documentos
Pre-texto	Fase pre-redaccional  (exogénesis)	Gabriela Mistral	Apuntes de características de animales y plantas.	Cuadernos C48, C54
			Índices para organizar poemas.	C504
			Apuntes sobre temas a tratar en la obra	C9, C184
	Fase redaccional  (endogénesis)		Escritura de versos y copias pasadas en limpio mecanografiadas. Correcciones y reescritura. Ejercicios de palabras que riman. Indicaciones sobre el contenido a tratar, sobre qué poema va antes y cuál después, su orden dentro del poemario y sobre la longitud de cada uno.	-Cuadernos C126, C25, C7, C4, C146E, C77, C76, C190, C519, C35, C14, C18, C11, C1, C2, C6, C20, C33, C22 y17, C3.  -Hojas sueltas (todas las copias mecanografiadas seleccionadas en el inventario general)
	Fase pre-editorial	Doris Dana	Recopilación de los poemas más acabados de la obra, mecanografiados.	4 archivadores. Uno de los archivadores es idéntico a la edición Pomaire. Tiene el mismo orden de poemas.
Texto	Fase editorial			Edición de Pomaire 1967

La tabla representa el campo completo de las transformaciones que constituyen el objeto mismo del enfoque genético: el proceso de escritura, descrito según sus estados, sus fases, sus funciones operatorias, a través de los documentos que se relacionan específicamente con cada una de las secuencias. Esta tipología es una crono-tipología, donde cada uno de los momentos evocados toma sentido en la relación de la contigüidad en la que se define como el eslabón intermedio de una cadena de transformaciones que se desarrollan en el eje de una temporalidad y de una lógica. Hay que considerar esta crono-tipología, no como una imagen del desarrollo real de la génesis en el eje del tiempo, sino como el esquema abstracto de los encadenamientos lógicos que permiten nombrar y clasificar documentos genéticos relativamente por sus funciones. Por ejemplo, si al llegar a la etapa casi final de las correcciones de prueba, el escritor no se limita a corregir detalles, y vuelve a tomar su texto casi acabado para lanzarse, contra toda expectativa, a una nueva campaña de correcciones de gran envergadura, entonces se admitirá que esas pruebas corregidas funcionan para él como un nuevo instrumento de redacción, es decir, como un borrador. En ese caso, se considerará que, de manera atípica, la fase pre-editorial, en principio consagrada a los últimos retoques del manuscrito, ha provocado un nuevo impulso del proceso de redacción, es decir, un regreso a la escritura a una fase anterior. Sin ser frecuentes, estos fenómenos de regresión funcional no son excepcionales, lo que significa que “las grandes etapas descritas en términos de fases y de funciones operatorias no constituyen secuencias sucesivas separadas por fronteras fijas que solo se franquearán en el sentido de una progresión irreversible hacia el estado final de la obra” (de Biasi 122), sino grandes unidades operatorias cuyos límites pueden admitir una cierta movilidad y que pueden atravesarse por múltiples fenómenos de reversibilidad. El encadenamiento lógico de las operaciones de génesis no se sujeta de manera uniforme a un paso final.

El principio mismo de finalización que se anticipa sobre la forma acabada de la obra puede aparecer según modalidades muy variables y en momentos muy diversos del proceso pre-textual: puede estar completamente ausente al comienzo del proceso, y, en algunos casos, queda hipotético o

problemático hasta una etapa muy avanzada del pre-texto. Esta indeterminación de los objetivos puede aparecer progresivamente bajo el efecto de dificultades que conducen a un escritor al abandono de su proyecto; pero existen también las génesis inicialmente no finalizadas en las que la escritura solo tiene vocación de intentar la formulación de una idea o el registro de una experiencia, a título provisional, sin ninguna finalidad editorial o documental inmediata. En otros casos, por el contrario, el trabajo del escritor hace aparecer una evolución controlada muy pronto por la exigencia de hacer el texto publicable. Es lo que se observa, por ejemplo, en los dossiers de génesis de la mayoría de las obras publicadas de Flaubert.

La columna de la izquierda del cuadro “estadios” está consagrada a la distinción entre el pre-texto y el texto. Una separación horizontal corta el cuadro a lo que corresponde en la columna de “tipos de documentos”, al imprimatur, instante decisivo en el que los manuscritos, siempre móviles y cambiantes van a fijarse bajo la forma detenida de un texto publicado. Todo lo que se encuentre por encima de este límite pertenece al dominio del pre-texto y depende de una *genética de los manuscritos* (o la genética pre-textual) y todo lo que se encuentra por debajo pertenece al dominio textual y depende de la *genética del texto* (o genética de lo impreso). En este caso, la noción de texto coincide con la noción de texto impreso publicado; desde un punto de vista genérico, el texto no existe como tal antes de esta mutación que hace pasar el escrito de un estatuto autográfico a un estatuto alográfico. Bajo la forma del manuscrito, incluso definitivo, el escrito es, en vida del autor, susceptible siempre a transformaciones pre-textuales.

El pre-texto devela, en el trabajo del escritor, el encadenamiento de las operaciones de la escritura que han precedido la aparición del texto propiamente dicho. El estado del pre-texto designa el del proceso de producción de la obra, tal como podrá reconstruirse por el análisis de los manuscritos de trabajo del autor, interpretado luego según un método crítico definido. Pero para reconstruir esa evolución hay que, primero, hacer un inventario, clasificar, datar y descifrar esos documentos que, en estado bruto, no son legibles ni interpretables. El pre-texto no designa la materialidad de los

manuscritos (su inventario tipológico está en la columna “tipos de documentos”), sino el discurso crítico por el que el genetista, tras haber establecido los resultados objetivos de su análisis (transcripciones, datación relativa, clasificación, etc.) los estudia como los momentos sucesivos de un proceso. Esta primera columna del cuadro tipológico propone conceptos clasificatorios con valor interpretativo: los que podrían utilizarse para dar sentido, en su concatenación lógica, a los resultados de una investigación que ha especificado y analizado los documentos (columna 5), según sus funciones operativas (columna 4) y su pertenencia a una de las fases del pre-texto (columna 2).

De *Poema de Chile* solo encontramos pre-textos es decir, depende de la *genética de los manuscritos*, porque no llegaron a publicarse en vida de la autora. Si bien la edición que se publica es póstuma y no cuenta con la autoridad de Mistral, los manuscritos que recopiló Dana para hacer la publicación dependen de la genética del texto, ya que fue el precedente que fijaría el corpus o la materialidad de la obra. Como contamos con estos manuscritos y también la correspondencia de Dana en este período, también se analizarán al final del capítulo para evidenciar su historia de publicación y el método. Este ejercicio, no tiene la intención de validar o autorizar dicha publicación, sino, esclarecer la innegable diferencia ente los documentos pre-textuales de *Poema de Chile* y su publicación en 1967.

La segunda columna del cuadro tipológico está consagrada a las fases que permiten descomponer abstractamente el estadio del pre-texto en dos grandes secuencias (pre-redaccional y redaccional). Cada una de estas secuencias corresponde, desde el punto de vista del estadio pre-textual, a uno o varios procesos parciales y, desde las funciones operativas, a una o varias gestiones u operaciones específicas:

-pre-redaccional: se trata de textos anteriores al proceso de textualización, es decir, textos preparatorios, apuntes, bosquejos, guiones.

-redaccional: escritura ya directamente encaminada a textualizar (embriones textuales, borradores, estadios textuales sucesivos, copias en limpio, pruebas de imprenta con correcciones.

Hablar de dos grandes categorías no implica desechar híbridos: por ejemplo, los planes que contienen embriones textuales o que intercambian segmentos de textualización. Además, si bien los geneticistas privilegian el trabajo sobre manuscritos, en algunos casos las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos permiten seguir la génesis de una obra a través de su variación éditá. Otro caso es el de las anotaciones metaescriturales en la que el autor comenta su propia producción o se da instrucciones a sí mismo, y pueden funcionar, a veces, como pre-textos prepatarios.

Las fases genéticas se vinculan a los procesos escriturales de endogénesis y exogénesis. La endogénesis designa todo proceso escritural centrado en la elaboración de la escritura misma: el paso reflexivo y autorreferencial de un trabajo en el que el material pre-textual se transforma por los únicos recursos de la escritura, ya se trate de un trabajo de exploración, de concepción, de estructuración o de textualización, y sean cuales sean la naturaleza y el estado de progreso de esta elaboración. Así, denominaremos endogénesis al proceso en que el escritor concibe, elabora y transfigura el material pre-textual, sin el auxilio de documentos o informaciones externas, por simple reformulación o transformación interna del hecho pre-textual anterior. Sin ser exclusivamente endogenético, el dominio de los borradores es, por excelencia, el de la endogénesis, proceso que domina en las operaciones de reescritura propias de la textualización. Por ejemplo, en el caso de Mistral, un fragmento de borrador (en el que la poeta esboza y modifica los versos por tachaduras, añadidos y sustituciones) se volverá a copiar en limpio en una nueva hoja que, a su vez, será el objeto de varias campañas de correcciones y de añadidos al fin de las cuales la nueva versión de ese poema podrá convertirse en dos veces más largo que el fragmento inicial, por el único efecto del trabajo de la escritura sobre sí misma. Pero la endogénesis también puede observarse en momentos extremos del pre-texto: en el trabajo de concepción

inicial (bajo la forma de un plano primitivo o de notas preliminares en un cuaderno preparatorio) por la movilización de los únicos recursos imaginativos del escritor; o, incluso, en el otro extremo de la evolución genética, en las correcciones finales que pueden ser el teatro de transformaciones muy contrastadas: ya sea que el autor con un arrepentimiento de última hora se ponga a transformar ciertos pasajes de la obra o que por el contrario, se limite a modificar minúsculos detalles de expresión, para evitar, por ejemplo, una repetición de palabra o de sonoridad que se le había escapado hasta ese momento. Por otro lado, la endogénesis designa un procedimiento que puede desbordar ampliamente el campo de la escritura:

Un dibujo, un grafismo, puede revelarse de naturaleza endogenética, cuando no es el realzado de un objeto externo sino la proyección de una entidad ficticia producida por la escritura (el plano de una ciudad imaginaria, la fisionomía de un personaje, el esquema espaciotemporal de una acción, un objeto inventado, etc.). Lo mismo, un organigrama abstracto, la representación geométrica o numérica de un sistema destinado a estructurar la escritura, depende de la endogénesis ya se trate, por ejemplo, de un cuaderno de deberes léxicos (listas de palabras y dibujos de objetos para introducirlos en la narración) o de una rejilla estructural que programa una sintagmática del relato. (de Biasi, 132)

La exogénesis, por otro lado, designa todo proceso de escritura consagrado a un trabajo de investigación, de selección y de integración que trata de informaciones que emanan de una fuente exterior a la escritura. Autógrafos o no, toda nota o copia documental, todo material de cita o intertextual, todo contenido de investigación o de observación, todo realce de un documento iconográfico, y, de manera general, toda documentación escrita o grafico-escritural depende del dominio exogenético. Según de Biasi “Relaciones de cosas vistas, de declaraciones tomadas y oídas, croquis y dibujos tomados sobre el motivo, cartas de amigos que dan informaciones o anécdotas útiles, notas de lectura, carnets de investigación, recortes de periódicos, estenografías de entrevistas o de conversaciones, marginalia y fragmentos de textos impresos” (p. 133). Son exogenéticas las notas o apuntes que Mistral toma en los cuadernos sobre los árboles, animales. En síntesis, la exogénesis no designa las “fuentes” de la obra (tal persona real, tal lugar, tal

obra literaria, etc.), sino la huella reconocible de estos referentes en términos de documentos, ya sean escritos o trasladados, que se encuentran documentados en el archivo genético.

Sin embargo, la exogénesis presenta una cierta dimensión paradójica en el campo del devenir genético. En efecto, los elementos exogenéticos del pretexto tienen como vocación convertirse progresivamente en materia endogenética. Esta conversión se cumple principalmente bajo el efecto de la textualización, función operativa cuya ejecución depende en lo esencial de los borradores (de Biasi, p. 135). Al terminar sus múltiples transformaciones, el elemento exogenético inicial, por ejemplo, un apunte topográfico, un detalle o una situación tomada de una obra literaria, puede convertirse perfectamente en irreconocible: se metamorfosea en un componente orgánico del texto que, para el lector, solo envía, de la misma forma que cualquier otro elemento de la obra, al imaginario del escritor y a la lógica interna de la ficción.

### **4.3. Datación del archivo**

La gran cantidad de documentos dedicados a la producción de la obra y las fechas de la correspondencia confirman que se escribió durante al menos una década. Pero no todos los archivos tienen fecha. Por ejemplo, los cuadernos están escasamente fechados; solo contamos, en algunos casos, con una fecha de copia, es decir, cuando estos fueron mecanografiados y pasados en limpio. Para datar los cuadernos y poder hacer una cronología que permitiera clasificarlos y ordenarlos fue necesario descifrar su contenido. Esta tarea no fue fácil, pues su heterogeneidad dificulta su lectura. Llamamos heterogeneidad a la naturaleza del manuscrito moderno, es decir, un lugar donde pueden convivir apuntes, borradores de cartas, estrofas sueltas de diversos proyectos poéticos, páginas escritas con palabras que tienen la misma rima.

Recordemos que *Poema de Chile* se publica como un poemario de 77 poemas, pero al revisar los cuadernos descubrimos que el nombre de la obra varía en el tiempo y, además, su estructura textual es diferente. Para intentar lograr una clasificación u organización de su contenido y fecha, fue necesario

transcribir en un documento las versiones más acabadas de los poemas, para tener una matriz con la cual contrastar las estrofas de los cuadernos y verificar si formaban parte de la obra. De esta forma, se buscaba un verso o palabra clave del cuaderno y en el documento. Esta fue la solución más eficaz para poder llevar a cabo la investigación ya que son 25 cuadernos, algunos con 300 folios y la transcripción de cada uno no habría sido posible durante el doctorado. Este archivo Word tiene aproximadamente 500 páginas e incluye los poemas de la edición publicada en 1967, de la editorial Pomaire y otros poemas que pertenecen a la obra, que se añadieron durante la investigación gracias a la revisión de los cuadernos, hojas sueltas, archivadores, los índices, listas y apuntes de Mistral.

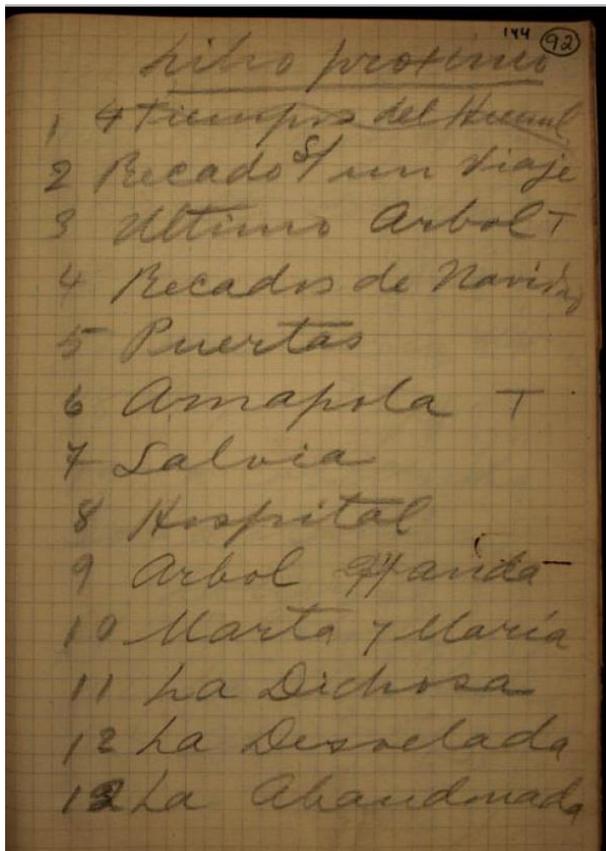
A continuación, organizaremos los cuadernos según su fecha, ya sea, la indicada por la poeta o la fecha donde el cuaderno fue copiado o mecanografiado. Esto nos permitirá situarlos cronológicamente y, además, podremos ver los cambios que va manifestando la obra en el tiempo, tanto en el título, como en su estructura textual. En esta parte de la categorización, para hacerla más completa y entendible, agregaremos comentarios de cada cuaderno, los poemas y comentarios. Lo anterior ayuda a individualizar los cuadernos, conocer su contenido y, de esta manera, situarlos en un momento del proceso de creación.

<b>Año</b>	<b>Cuaderno</b>	<b>Comentarios</b>
1944	C48 (256 folios)	Apuntes sobre plantas de Chile, tomadas de la enciclopedia Espasa: álamo, alameda, sauce, sauce chileno, melón, reina de la noche, lilas, reseda, romero (religión y folclore, folio 214) geranium (geranio) gardenias.
	C54 (191 folios)	Apuntes de animales y plantas, tomadas de la enciclopedia Espasa y enciclopedia Británica: álbátros, proceláridas, pingüinos, chinchilla, roedores, castor, araucaria, alerce, coníferas
	C504	1944 octubre 2, Petrópolis, titulado "Poemas escogidos"

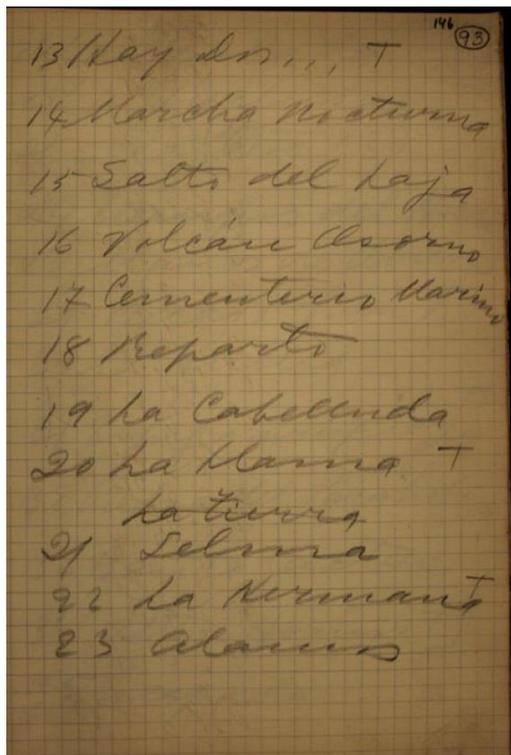
	(148 folios)	<p>Copia de poemas de Rilke, Supervielle, Lugones. En el folio 144 aparece un índice de poemas y el título "Próximo libro".</p> <p>Recado sobre un viaje, como parte de <i>Lagar</i>.</p>
--	--------------	---

## 1944

Los 3 cuadernos anteriores son uno de los pocos fechados por Mistral. En el C48 y C54 contiene apuntes sobre plantas y animales de Chile, sus características, hábitat, especies, cuidados, plantación, podas, plagas. Es probable que estos apuntes funcionaran como material pre-redaccional para los versos de la obra, ya que la mayoría de las plantas mencionadas aparecen en la obra. El C504 tiene otras características, pues, aunque la fecha es la misma que los cuadernos C48 y C54, su contenido es diferente. El C504 tiene versos que luego pasan a formar parte de otro poemario publicado en 1954, *Lagar*. Al final del cuaderno hay una lista que dice "Próximo libro" y en esta lista se incluye "Recado sobre un viaje" en el segundo lugar, como un poema más de ese libro.



C504, folio 144.



C504, folio 146.

Se reconocen los poemas de *Lagar*, por ejemplo, los de la sección “Locas mujeres”: “La dichosa”, “La desvelada”, “La abandonada”. Luego, en el número 29 volvemos a encontrar el título “Recado sobre un V. I” posiblemente “viaje imaginario”. La lista concluye en el último folio del cuaderno, el 148.

173 (94)  
24ha Trocada  
25ha Reclusa  
26 - La Otra (e.)  
27 Tiempos del Huevo  
28. Manos de Obros  
29 Pecado San V. San  
30ha Huella  
31 Espiga unpraya  
32 Piedra del Parahibero  
33 Bauto Cactus  
34 (Atlas Horus T)  
35 hecapada

C504 folio 147.

174 (95)  
36 Ronda de Alago  
37 Ceiba muerta  
38 La Franja  
39 Mi Artesano  
40 (El pino de Alago)  
41 huerto  
42 Estancia  
43

C504 folio 148.

**1946**

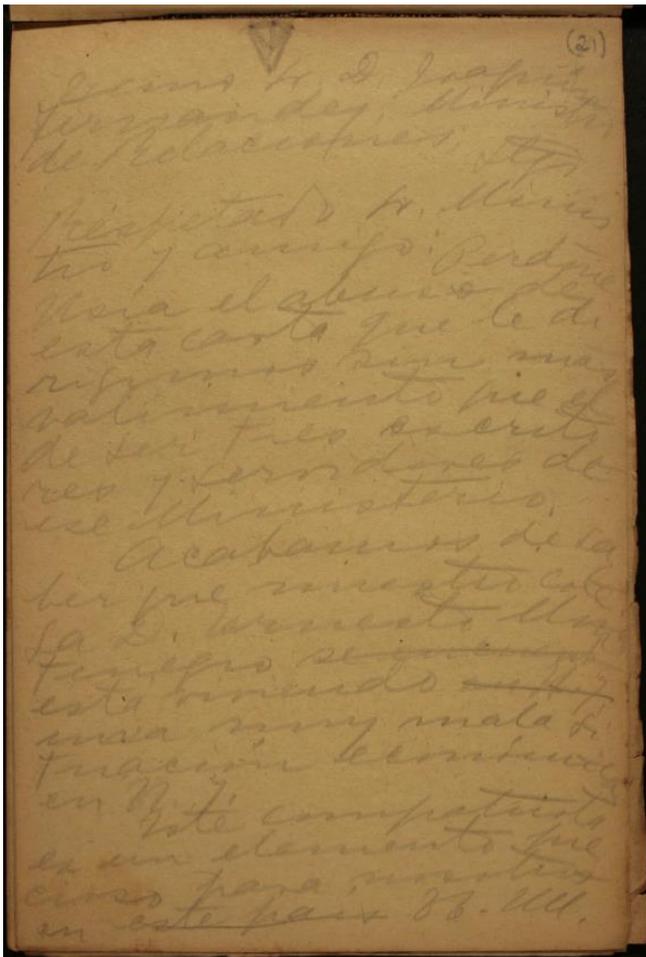
<b>Año</b>	<b>Cuaderno</b>	<b>Comentarios</b>
Alrededor de 1946	C146 E (50 folios)	<p>“Recado sobre un viaje” comienza en el segundo folio. Solo se aprecia este título seguido de estrofas, por lo que se supone que es un solo poema. Comienza “Quiero ir, quiero volver/ donde el mundo se hace término...”. En el centro del folio se lee “Poema sobre Chile” escrito con un lápiz azul.</p> <p>El cuaderno no tiene fecha, pero identificamos el borrador de una carta que trata sobre Ernesto Montenegro, en el folio 21. En el legado hay una copia mecanografiada de esta carta y corrobora su fecha: 8 de junio de 1946 <a href="http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143361">http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:143361</a>).</p> <p>Identificamos versos que son parte de algunos poemas de la obra: Valle de Elqui (folio 10), “Alcohol” (folio 12) “Patagonia” (folio 20).</p> <p>En el folio 41 de nuevo aparece el inicio del poema “Quiero ir quiero volver/ donde el mundo se hace término”.</p>

146 - E  
"Recado Sobre Un Viaje"  
Poema de Chile.

C146E, folio 1.

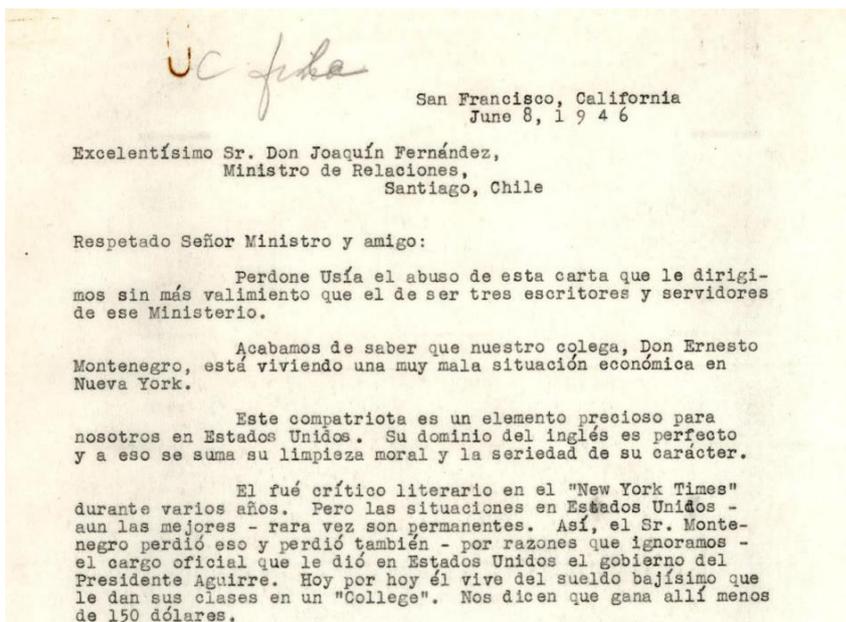
~~Recado sobre un viaje~~  
~~Quiero ir, quiero ir~~  
~~a donde el mundo se hace mundo~~  
~~a donde, amarillo, el~~  
~~el se vuelve nacimiento.~~  
Adi me dieron el palote  
la brasa roja, el cacahuto  
Poema 9 Chile  
Mercurio, se quiere, el que  
o el Oceanus mas ilus  
cuyo brazo es primavera  
me dio corajes y miedos  
daba capitulos ya este

C146E folio 2.



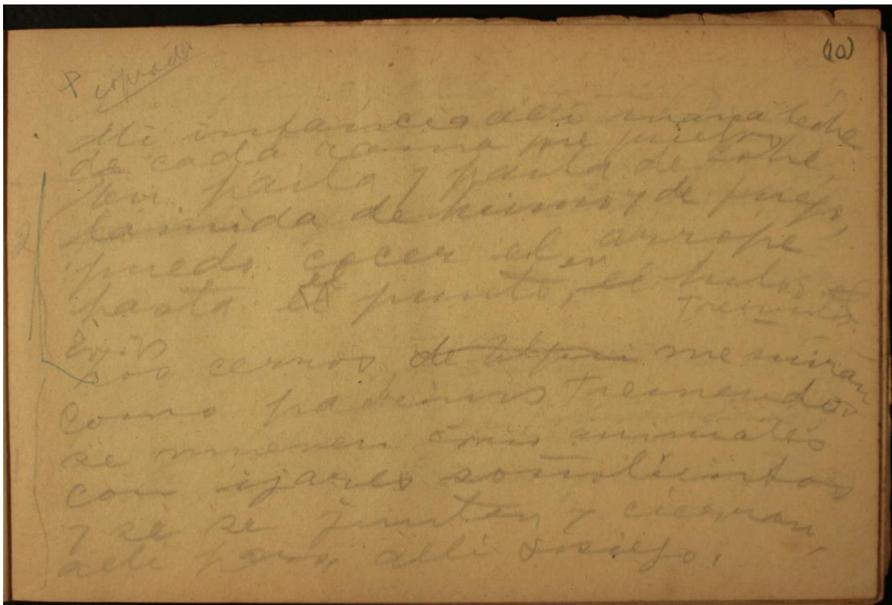
C146E folio 21.

En la segunda estrofa del borrador de la carta leemos: “Acabamos de saber que nuestro colega D. Ernesto Montenegro está viviendo una muy mala situación económica en N[ew] Y[ork]”. En el legado hay una copia mecanografiada de esta carta y corrobora su fecha: 8 de junio de 1946. Por lo que se deduce que el cuaderno podría datar de este mismo año.

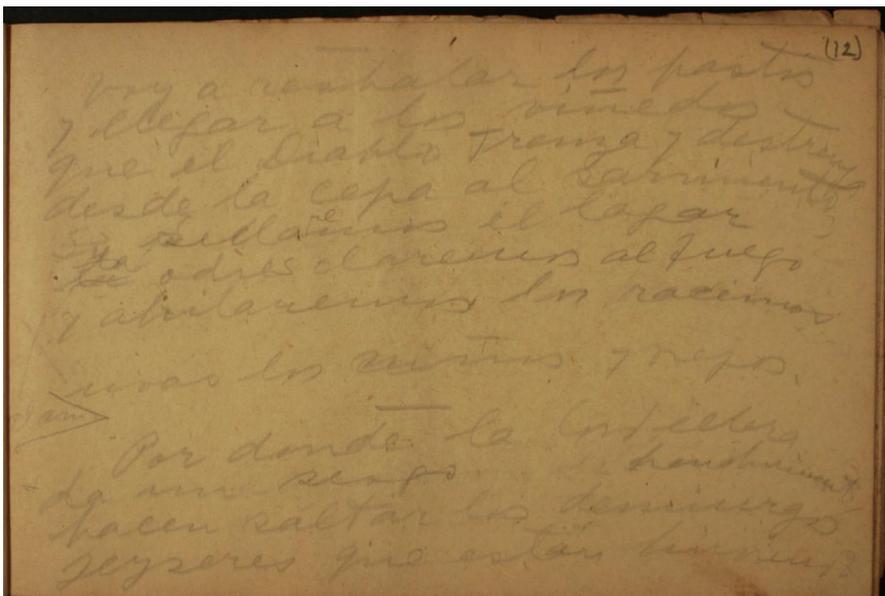


Copia mecanografiada de carta del cuaderno 146E.

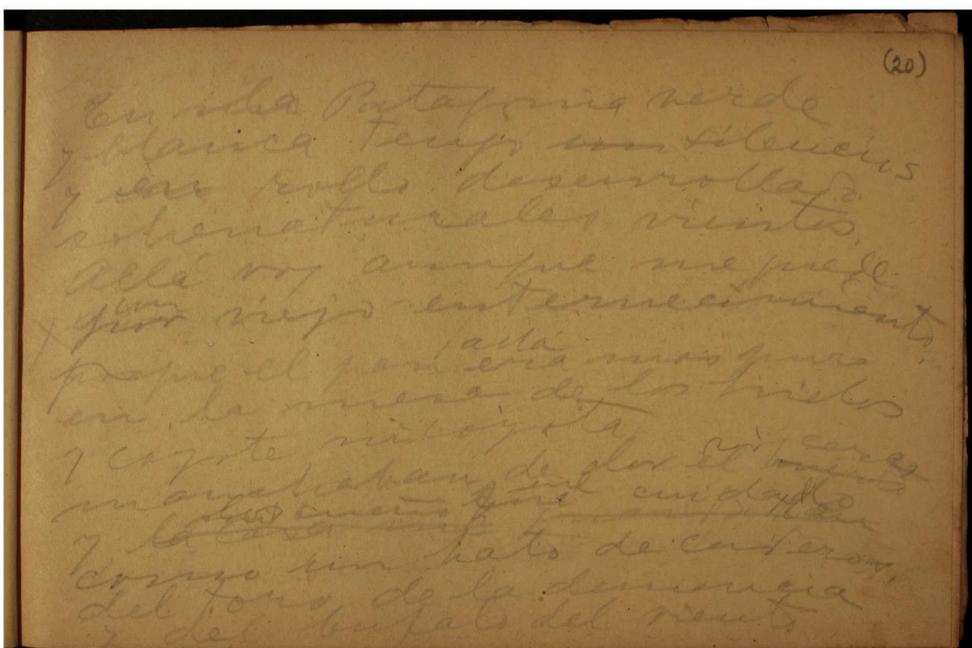
En este cuaderno también identificamos versos que son parte de algunos poemas de la obra en su fase más acabada. Estos son: "Valle de Elqui" (folio 10, "Mi infancia allí mana leche), "Alcohol" (folio 12 "Voy a resbalar los pastos/ y llegar a los viñedos/ que el Diablo trenza y destrenza"), "Patagonia" (folio 20 "En la Patagonia verde/ y blanca tengo silencios". Decimos que los identificamos porque no tienen título, recordemos que en este cuaderno solo está el título "Recado de un viaje", como un único poema. En el folio 41 de nuevo aparece el inicio del poema con un número 1 romano "I" "Quiero ir quiero volver/ donde el mundo se hace término".



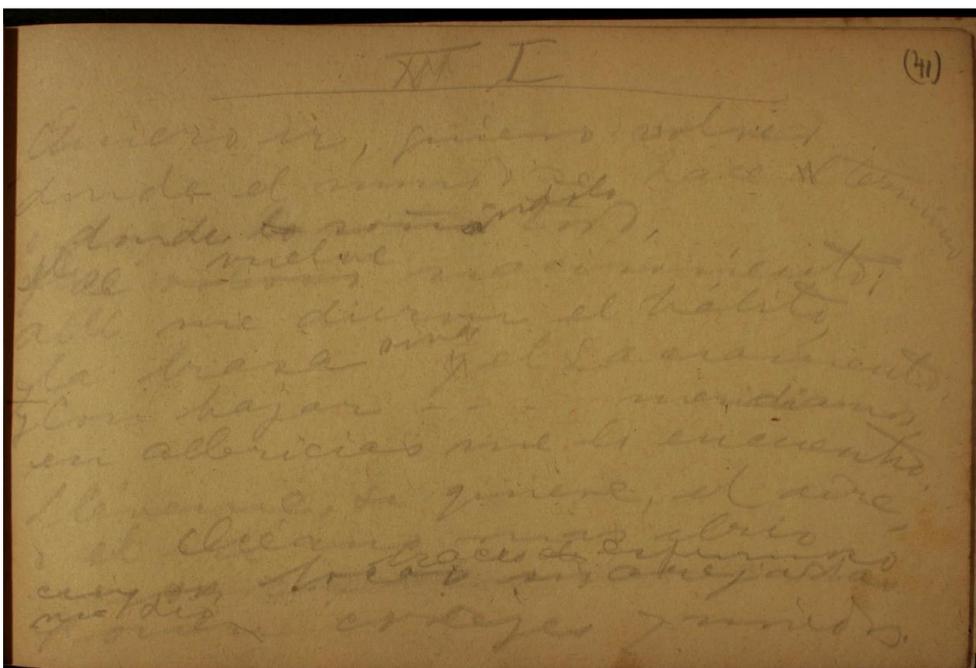
C146E, folio 10 "Mi infancia allí mana leche". Versos de "Valle del Elqui".



C146E, folio 12 "Voy a resbalar los pastos/ y llegar a los viñedos/ que el Diablo trenza y destrenza". Versos del "Alcohol".



C146E, folio 20 "En la Patagonia verde/ y blanca tengo silencios". Versos de "Patagonia".



C146E, folio 41. De nuevo aparece el comienzo del Recado.

## Copiados en 1948

Año	Cuaderno	Comentarios
Copiados en 1948	C35 (318 folios)	<p>Folio 1: leemos “Recado sobre Chile. Copiados de aquí Aniversario y La gracia”. Estos últimos dos poemas fueron publicados en <i>Lagar</i> (1954).</p> <p>Folio 6: hay un índice y en segundo lugar aparece “Viaje imaginario”.</p> <p>En el folio 24 aparece el “Recado sobre un viaje imaginario”, con un título más grande y luego estrofas en las siguientes páginas. En el folio 34 encontramos el título entre paréntesis “Desierto”, que es un poema de <i>Poema de Chile</i>.</p> <p>En los siguientes folios se identifican estrofas de otros poemas de <i>Poema de Chile</i>, pero estos no tienen títulos:</p> <p>Folio 36 “Valle del Elquí”: “Tengo de [sic] llegar al valle...”</p> <p>Folio 43 “En tierras blancas de sed”: “En tierras blancas de sed...”</p> <p>Folio 44 “Mancha de Trébol”: “Si da un silbo el Aconcagua...”</p> <p>Folio 47, “El maitén”: “Donde empiezan humedales...”</p> <p>Folio 48, “La ruta”: “El mayoral de los Andes/nos mira empinando el ceño...”.</p> <p>Folio 50 “Palmas de Ocoa”: “Recto caminamos como/ los que llevan derrotero...).</p> <p>Además de los títulos de poemas que sí encontramos en el cuaderno “Concón” (folio 56), “Alamedas” (folio</p>

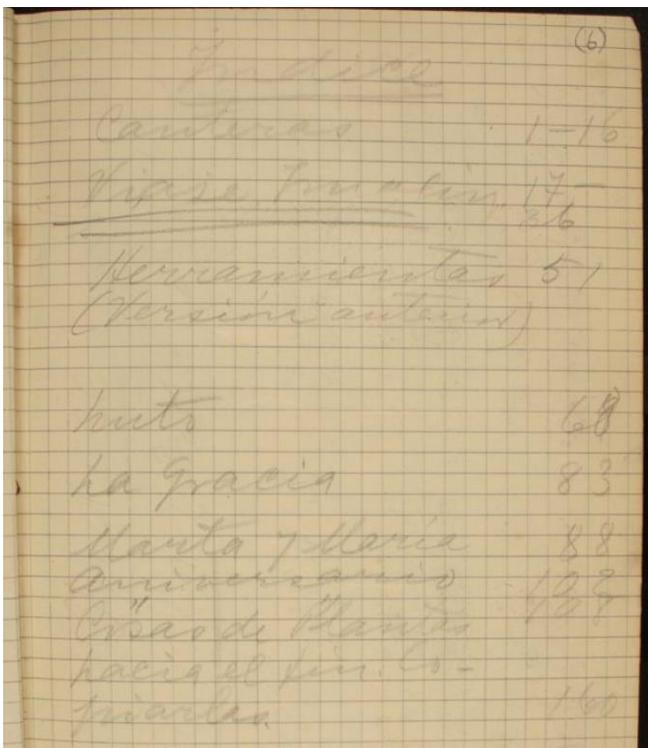
		<p>62), "Alcohol" (folio 66).</p> <p>Sin título:</p> <p>Folio 112 "Selva austral": "Algo se asoma y gstea..."</p> <p>Folio 123 "Misioneros": "El indio que las vio antes..."</p> <p>Folio 127 "Piedra de la amistad": "El huemul no encuentra hierba..."</p> <p>Folio 137 "El Mar": "El mar nos aviva el hambre..."</p> <p>Folio 161 "Niebla": "La niebla ha ido adensándose..."</p> <p>Folio 183 "Aniversario". Después de este folio hay poemas de <i>Lagar</i>.</p> <p>Listas de palabras que riman.</p> <p>Desde el folio 286 hay anotaciones de carácter religioso y espiritual.</p>
<p>Copiado 1948</p>	<p>C33 (281 folios)</p>	<p>Este cuaderno contiene poemas de <i>Lagar</i> y "Recado de Chile".</p> <p>En las primeras páginas se encuentran los títulos de poemas de <i>Lagar</i>, por ejemplo, la sección "Locas mujeres". En el folio 16 "Espiga uruguaya".</p> <p>Folio 3 hay un índice y "Recado sobre un viaje" aparece como parte de este.</p> <p>Entre los folios 106 y 169 hay estrofas del "Recado". No hay un título que lo anuncie, lo sabemos porque reconocemos los versos y estrofas:</p> <p>Folio 110 "Tengo de llegar al Valle..." de "Valle del Elqui".</p> <p>Folio 119 "Si da un silbo el Aconcagua" de "Mancha de trébol".</p>

		<p>Folio 121 “Caminamos recto como/ los que llevan derrotero...” de “Palmas de Ocoa”.</p> <p>Folio 136 “Las alamedas nos siguen...” de “Alamedas”.</p> <p>Folio 138 “Arden parvas chillanejas...” de “Chillán”.</p> <p>Folio 141 “Yo no quiero que me atajen” de “Biobío”.</p> <p>Folio 147 “En la Patagonia verde...” de “Patagonia”.</p> <p>Folio 152 “Frutas”: “El valle central está/ como los mostos ardiendo...”</p> <p>Folio 156 “Noche de metales” “Vamos a dormir ahora/sueños con celestes dejos”. Indicación de lugar (Después de Cordillera)</p> <p>Folio 119 “La ruta”: “El mayoral de los Andes...”</p> <p>Después del folio 169 hay poemas de <i>Lagar</i>.</p>
Copiado 1948	C77 (64 folios)	<p>Hay material de “Recado sobre Chile” al final. Poema sin título.</p> <p>Folio 24 “Pinos de navidad” de <i>Lagar</i>.</p> <p>Folio 30 “La estrella” de <i>Lagar</i>.</p> <p>Pág. 51 Recado sobre Chile: “Qué lindo cantáis, telares...”</p> <p>Pág. 60 otra vez “Tomé”: “Qué lindo cantáis, telares...”</p>
Copiado 1948	C25 (306 folios)	<p>-Grafía de Mistral: “Poemas primeras copias a máquina Recado sobre Chile. Definitivo”</p> <p>Al comienzo hay poemas de <i>Lagar</i> “Hospital”, “La rehusada”, “La reclusa”, “Selva Elquina”, “Amapola californiana”.</p> <p>Hay poemas de <i>Lagar</i> en este cuaderno. Los poemas</p>

		<p>del “Recado” aquí tienen títulos. También aparece el indio y el huemul: “vamos caminando los tres”.</p> <p>Poemas con título:</p> <p>Folio 61 “Concón”: “Nos sigue el aire marino...”.</p> <p>Folio 67 Alamedas “Recto caminamos, como/ los que llevan derrotero...”.</p> <p>Folio 73 “Alcohol”: “Resbalando los pastales/ y entrando por los viñedos”.</p> <p>Folio 96 “Al Padre”</p> <p>Folio 100 “Chillán”</p> <p>Folio 109 “Cordillera” Mistral escribe “(antes del Valle Central)”</p> <p>Poemas sin título:</p> <p>Folio 141 “Tomé” “Pasando Tomé...”</p> <p>Folio 145 “Frutas” “El valle central está/ como los mostos, ardiendo...”</p> <p>Folio 158 “Talcahuano”: “De Talcahuano se viene vienen...”</p> <p>Folio 171 “Biobío”: “Yo no quiero que me atajen...”</p> <p>Folio 183 “Linar”: “Por linares y linares...”</p> <p>Folio 185 “Valdivia”</p> <p>Folio 201 “Selva Austral”: “La selva no es tan taimada...”</p> <p>Folio 253 “Selva Austral”: “Algo se asoma y se viene...”</p> <p>Folio 283 “El Mar”: “Que vamos llegando al mar...”</p>
--	--	--

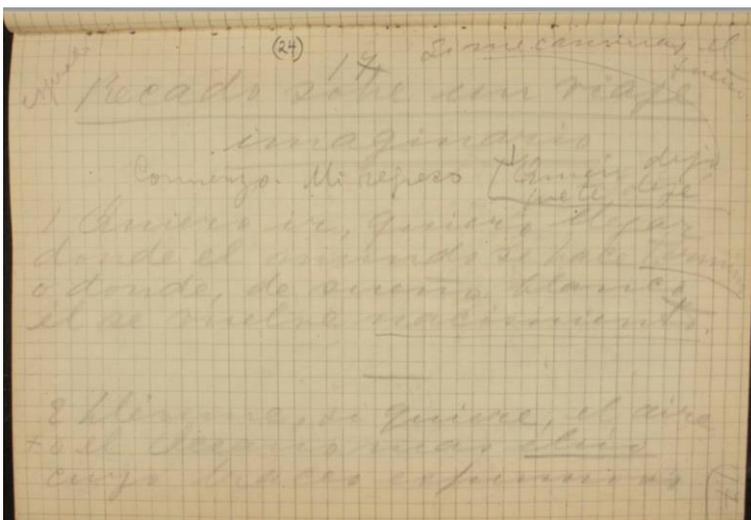
		Folio 296 "Niebla": "La niebla ha ido adensándose..."
--	--	---

En el C35 aparece un índice en el folio 6, y se indica en el segundo lugar "Viaje imaginario". Se reconocen poemas que se publicaron en *Lagar*, como "Canteras", "Herramientas", "Luto", "La gracia", "Marta y María" y "Aniversario". Al igual que en el cuaderno 504, del año 1944, el "Recado" se presenta como un poema que forma parte de un proyecto más grande.



C35 folio 6.

En el folio 24 aparece el poema anunciado con un título grande y varias anotaciones alrededor, algunas son "Comienzo. Mi regreso", los primeros versos son: "Quiero ir, quiero llegar/ donde el mundo se hace término". Notamos una variación respecto a la versión del cuaderno C146E, ya que en el folio 2 leemos "Quiero ir, quiero *vo/ver/* donde el mundo se hace término".



C35, folio 24.

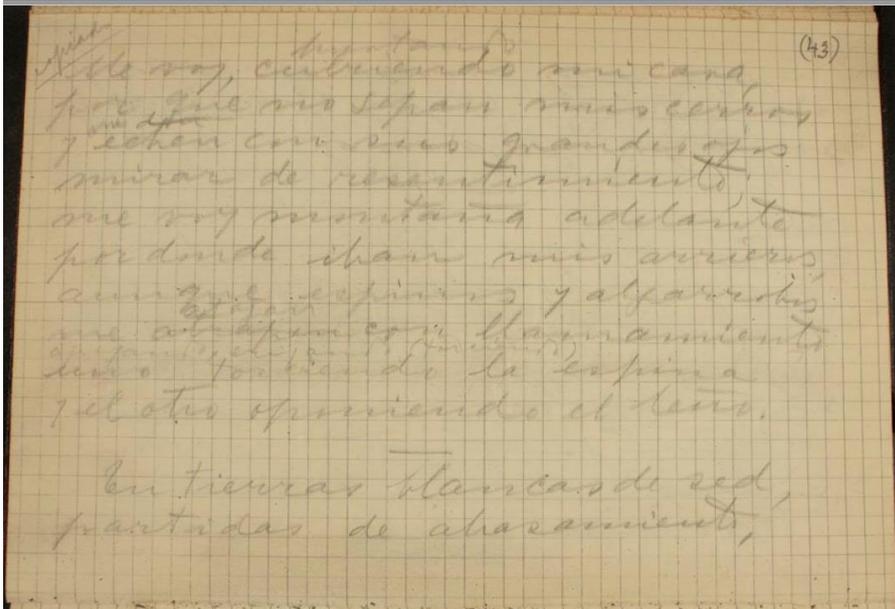
En el folio 34 leemos el título del poema “Desierto”, que forma parte *Poema de Chile*, y en las siguientes páginas notamos que los versos y estrofas de este único poema coinciden con algunos poemas de *Poema de Chile* de su fase más acabada. Aunque no tienen el título explícito en este cuaderno, identificamos los versos cotejando el documento matriz con los poemas que integran la obra. De la misma manera, en el cuaderno 146E analizado anteriormente, reconocimos versos de los poemas “Valle de Elqui”, “Alcohol” y “Patagonia”. En el cuaderno 35 descubrimos en el folio 36 “Valle del Elqui” que comienza igual que en su fase posterior y titulada “Tengo de llegar al valle/ que su flor guarda al almendro”; al final del folio 43 “En tierras blancas de sed”, que comienza “En tierras blancas de sed/ partidas de abrasamiento”; en el folio 44 aparece “Mancha de Trébol”: “Si da un silbo el Aconcagua...”. Hay otros poemas que identificamos en los 318 folios del cuaderno gracias a los versos: “El maitén” (folio 47, “Donde empiezan humedales...”), “La ruta” (folio 48, “El mayoral de los Andes/nos mira empinando el ceño...”), “Palmas de Ocoa” (folio 50 “Recto caminamos como/ los que llevan derrotero...”).

24 (34)  
y hace eternos flanes y ront,  
después de su acabamiento,  
(Al hericito)  
11 En el país de mi padre  
un árbol y una dormida  
pemparedado en las piedras  
lo que suata son los cielos  
y junto de ellos el caballo  
copia del ~~aviso~~  
para ~~dar~~ a aprender  
Negros de cielos abiertos.

C35 folio 34.

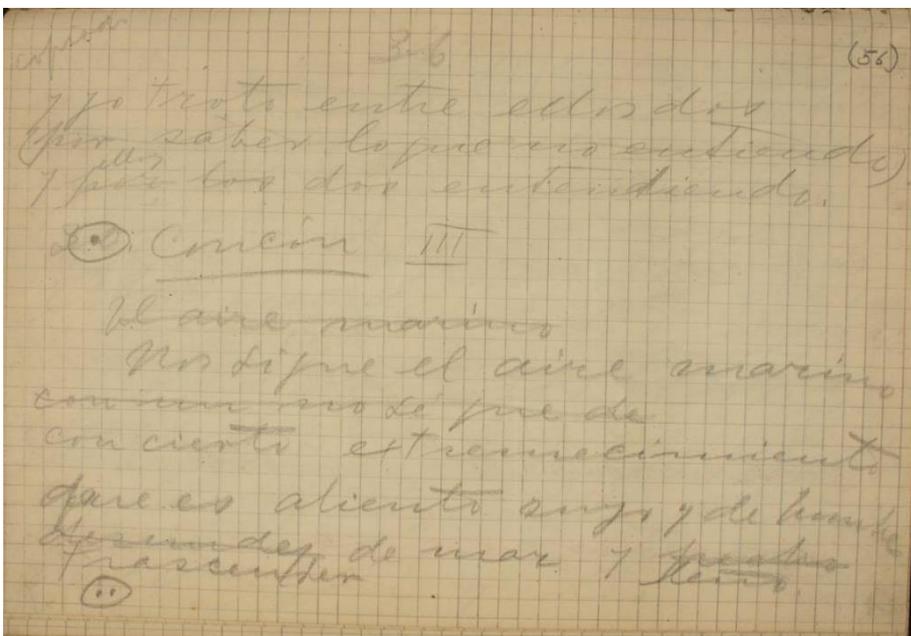
13 26 (36)  
14 Tengo de llegar al valle  
que se flor pueru al almento  
y cria los buquerates  
que azulan de higos extru  
+ y ambular tarde a la tarde  
con mis viros y mis rumbos

C35 folio 36.

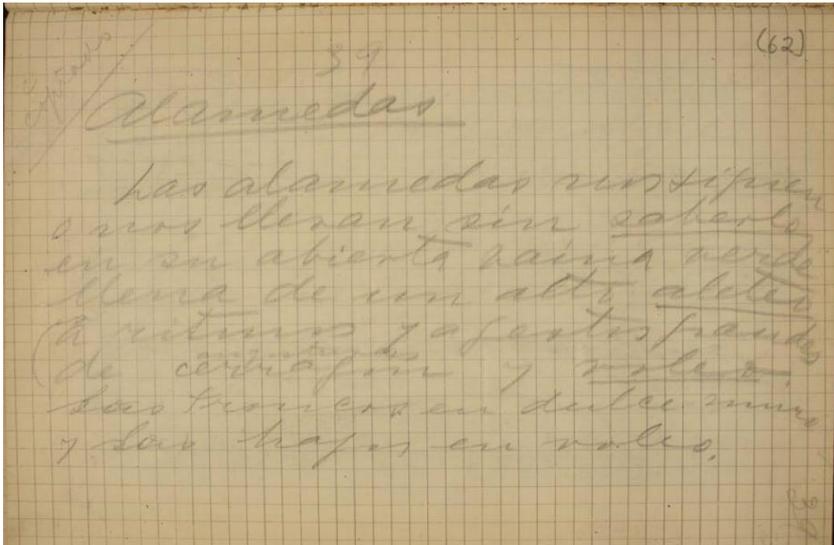


C35 folio 43

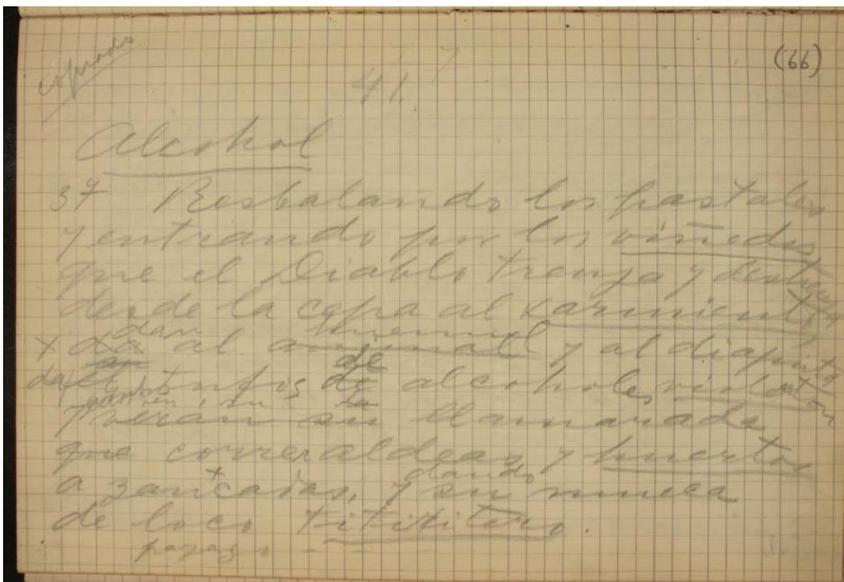
Además del reconocer de los versos que podemos emparejar con algunos poemas de la obra, nos percatamos de la presencia de otros poemas pero que en este cuaderno sí aparecen con título. Se trata de “Concón” (folio 56), “Alamedas” (folio 62) y “Alcohol” (folio 66).



C35, folio 56 “Concón”.

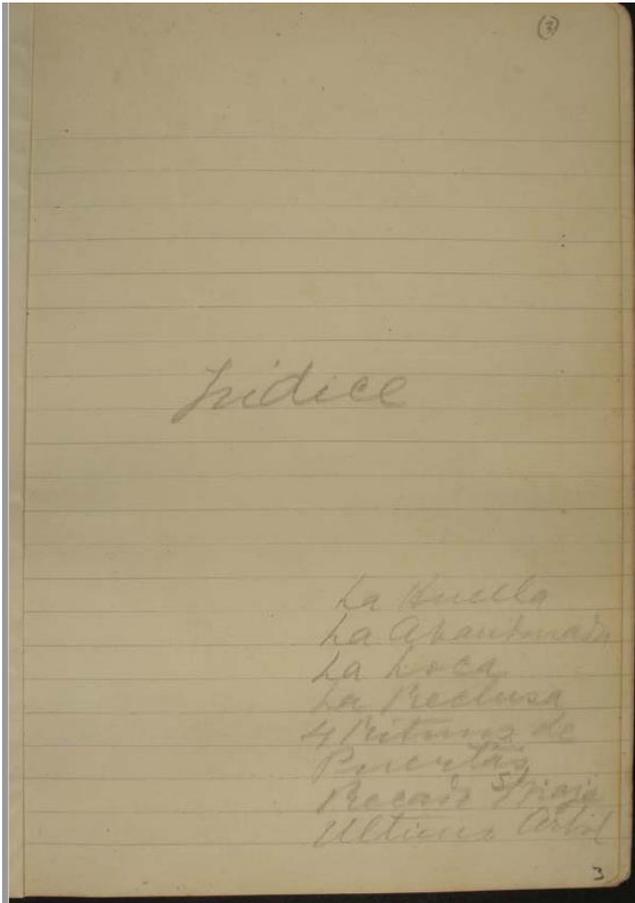


C35, folio 62 "Alamedas".



C35, folio 66 "Alcohol".

El cuaderno 33 es similar al 35, excepto por algunos detalles. Al igual que el cuaderno 35, el 33 también incluye al comienzo, en el folio 3, un índice donde aparece "Recado sobre un viaje" en penúltimo lugar, junto con poemas de Lagar "La huella", "La abandonada", "La loca", "La reclusa", "4 ritmos de..." "Puertas" y "Último abril".



C33, folio 3. "Recado sobre un viaje".

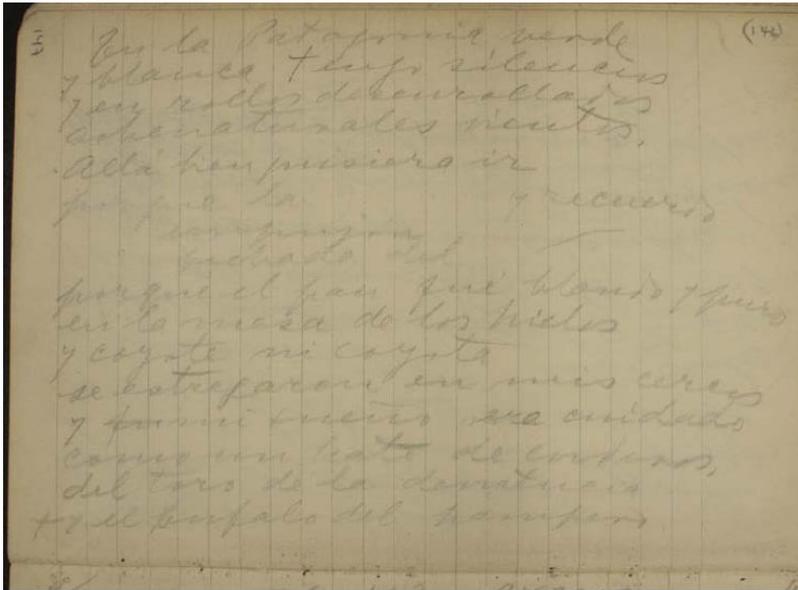
Una de las principales diferencias entre el cuaderno 33 y el cuaderno 35, es que en el 33 no se observa ningún título o nombre de poema. Pero sí advertimos la presencia de los versos que habíamos visto en otros cuadernos, por ejemplo, en folio 110 "Tengo de llegar al Valle..." del poema "Valle del Elqui", en folio 136 "Las alamedas nos siguen..." de "Alamedas" y en el folio 147 "En la Patagonia verde" del poema "Patagonia".

12 Tiempo de llegar al valle  
que en su flanco guarda al almondo  
y cerca los <sup>higuerales</sup>  
que <sup>hacen</sup> <sup>higos</sup> <sup>estremos</sup>  
y ambulan <sup>hacia</sup> <sup>la</sup> <sup>Farda</sup>  
esta mis <sup>vivos</sup> <sup>mis</sup> <sup>unidos</sup>  
13 Van a mirarme los cerros  
como padrones <sup>haciendo</sup>  
mirándose en animales  
con <sup>ojos</sup> <sup>por</sup> <sup>los</sup> <sup>ojos</sup>  
ya <sup>dan</sup> <sup>la</sup> <sup>contada</sup>  
que <sup>yo</sup> <sup>no</sup> <sup>me</sup> <sup>de</sup> <sup>la</sup> <sup>entenda</sup>  
siquiera <sup>de</sup> <sup>me</sup> <sup>atracaron</sup>  
leona de pura <sup>de</sup>

C33 folio 110, versos de "Valle de Elqui".

36 las alamedas no siguen  
o <sup>se</sup> <sup>desarrollan</sup> <sup>sin</sup> <sup>saber</sup>  
en un <sup>sin</sup> <sup>de</sup> <sup>caja</sup> <sup>abierto</sup>  
llena de un alto alate  
con <sup>arboles</sup> <sup>7</sup> <sup>estas</sup> <sup>grandes</sup>  
de <sup>corazon</sup> <sup>7</sup> <sup>rojo</sup>  
ha <sup>lenta</sup> <sup>7</sup> <sup>desarrollada</sup>  
mis <sup>llena</sup> <sup>de</sup> <sup>verd</sup> <sup>de</sup> <sup>abiertos</sup>  
con <sup>gracia</sup> <sup>de</sup> <sup>Rafael</sup>  
7 <sup>casca</sup> <sup>malicias</sup> <sup>de</sup> <sup>aves</sup>  
de <sup>caja</sup> <sup>no</sup> <sup>lo</sup> <sup>me</sup> <sup>de</sup> <sup>caja</sup>  
pero <sup>ya</sup> <sup>se</sup> <sup>quedo</sup> <sup>lejos</sup>

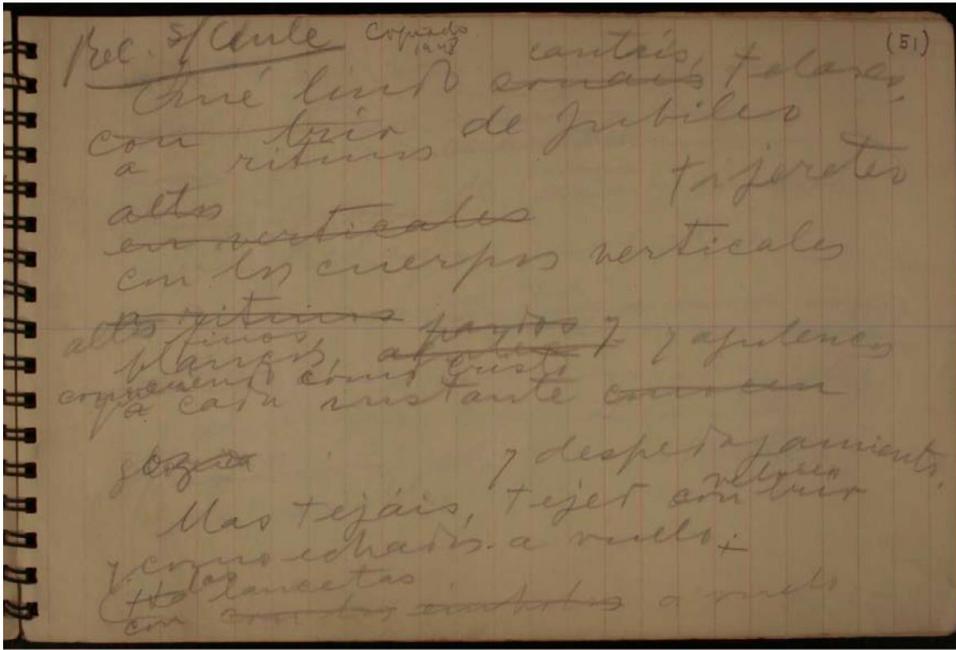
C33 folio 136, versos de "Alamedas".



C33 folio 147, versos de "Patagonia".

También reconocemos otros poemas, algunos que no estaban en los otros cuadernos. Por ejemplo: en el folio 119 "Si da un silbo el Aconcagua" de "Mancha de trébol", en el folio 121 "Caminamos recto como/ los que llevan derrotero..." de "Palmas de Ocoa", en el folio 138 "Arden parvas chillanejas..." de "Chillán", en el folio 141 "Yo no quiero que me atajen..." de "Biobío", en el folio 152 "El valle central está/ como los mostos ardiendo" de "Frutas", en el folio 156 "Vamos a dormir ahora/sueños con celestes dejos" de "Noche de metales".

Siguiendo con el análisis de los cuadernos copiados en 1948, en el folio 51 del C77 se advierte el título "Recado sobre Chile", en los folios anteriores hay material poético de poemas que no forman parte de la obra, como "La estrella" y "Pinos de Navidad". Después del título notamos la presencia de otros versos, no los que se supone que inician el Recado ("quiero ir, quiero llegar/ a donde el mundo se hace término"), sino "Qué lindo cantáis telares". Estos versos corresponden a una versión anterior del poema "Tomé". Solo encontramos este poema en este cuaderno.



C77 folio 51. Borrador de poema "Tomé".

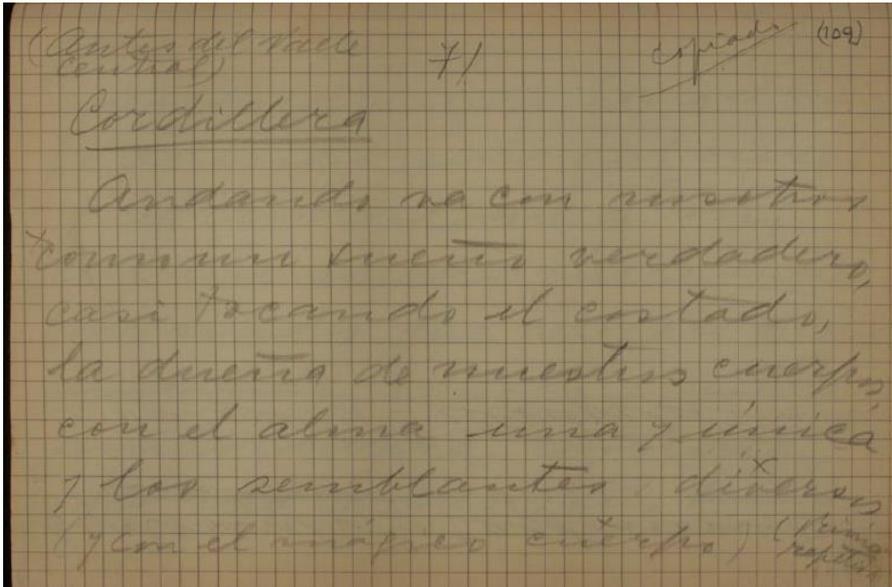
El C25 es el último que corresponde analizar del grupo de los copiados en 1948. Este cuaderno es similar al C35 y C33, ya que también se mezcla contenido de *Lagar* y de "Recado de Chile". En el folio 61 comienzan a aparecer versos y títulos que ya hemos leído antes del "Recado", uno de estos es "Concón". Posteriormente, en el folio 67, vemos "Alamedas", en el folio 73 "Alcohol", en el folio 88 se repite "Alcohol". Y otros poemas que no habían aparecido hasta entonces, por ejemplo, en el folio 96 el poema "El Padre" tiene gran similitud con algunos de los versos del poema "Chillán", en el folio 100 "Chillán", en el folio 109 "Cordillera", ambos con sus respectivos títulos. También reconocemos otros versos y estrofas, sin título: "Tomé" (folio 141), "Frutas" (folio 141), "Talcahuano" (folio 158), "Biobío" (folio 171), "Linar" (folio 183), "Valdivia" (folio 185), "Selva Austral" (folio 201), otra vez "Selva Austral" (folio 253), "El Mar" (folio 283) y "Niebla" (folio 296).

Alcohol <sup>49</sup> (73)  
Resbatando los pastales  
y entrando por los vientos  
que el Diabolo treza y destruya  
desde la cepa al sarriente,  
al indio y al animal  
da un trazo de alcohol viciado  
y ambos son la llamarada

C25 folio 73.

Chillán (100)  
La ciudad de amasanderos  
curtidores y alfareros  
tiene tendones húidos  
y el mo sé qué de la purfana  
y a medio alzar se nos cuenta  
el su tercer nacimiento  
el Volcan ayto a purfana  
como quien <sup>por el viento</sup> ~~por el viento~~ en oca  
pero oca, como <sup>por el viento</sup> ~~por el viento~~  
le bruta el abajo trinando  
y de todo tiempo dura  
sin amor sin aplacamiento

C25 folio 100.

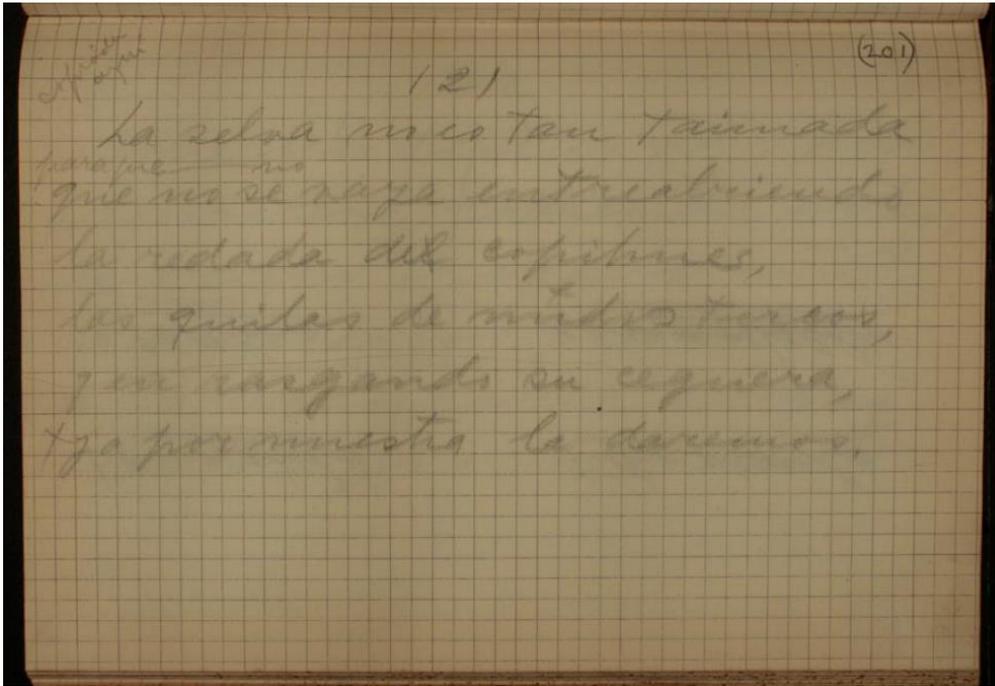


C25 folio 100.

En los cuadernos copiados en 1948 y escritos antes de esta fecha notamos que, en un principio, el “Recado” sería parte de *Lagar*, pues forma parte del índice de este poemario. El título inicial es “Recado sobre un viaje imaginario” como indican en el cuaderno 146E de 1945, el C35 y C33 copiados en 1948, sin embargo, el título cambia a “Recado de Chile” en los cuadernos C77 y C25. Junto con este cambio, también aparecen más estrofas y versos, es decir, es un poema que se va alargando, tenía un solo título, pero que, como vimos en los cuadernos, también van apareciendo títulos o atomizaciones del contenido poético. Estos títulos o atomizaciones, también podemos pensarlos como indicadores para diferenciar un grupo de estrofas y así intentar darles un orden a los poemas pues hay algunas sugerencias de cuál va antes y cuál va después, de los poemas o partes del “Recado”. En el cuaderno 33 en el folio 156 donde reconocemos el poema “Noche de metales” con los versos “Vamos a dormir ahora/sueños con celestes dejos” aparece entre paréntesis una indicación en el extremo superior de la página: “Después de Cordillera”, que explicita una intención de organizar el orden. Igualmente notamos otra indicación en el folio 100 del cuaderno 25, entre paréntesis se lee: “Antes de Valle Central”. En este folio aparece el poema “Cordillera”.

En los cuadernos y manuscritos del legado se observa la temporalidad del proceso de escritura: cuando el proyecto recién comienza lo llama “Recado sobre un viaje imaginario”, luego “Recado sobre Chile” o “Recado de Chile” y, en los últimos años, “Poema de Chile”. Este es una reconstrucción tentativa de cómo se llamó el proyecto mistraliano. Sabemos que corresponde al mismo proyecto poético y que se va nombrando en este orden, porque los cuadernos y manuscritos del legado dan cuenta de esta dinámica. Es decir, encontramos poemas que tienen rotulado en alguna parte de la página “Recado de un viaje imaginario”, con correcciones de puño y letra de la autora, las cuales se integran, se copian o pasan en limpio a otro manuscrito, pero en el rotulado escribe “Recado de Chile”, demostrando una temporalidad y una metodología de trabajo. De esta forma, se sigue una evolución de los poemas y de las constantes correcciones que Mistral les hacía.

Para dejar en claro los cambios de título y su progreso o avance en el proceso de escritura analizaremos el siguiente ejemplo. Tomaremos el poema “Selva austral” para ver esta evolución. Primero, reconocemos el poema en su versión manuscrita en uno de los cuadernos del legado, el 25. La primera página de este cuaderno tiene un gran título con letra de la autora que dice “Recado de Chile definitivo”. Como ya mencionamos, en el cuaderno solo algunos poemas están titulados, los demás son estrofas sueltas, y en una de estas identificamos versos del poema “Selva austral” (a partir del folio 201 y también desde el folio 253).



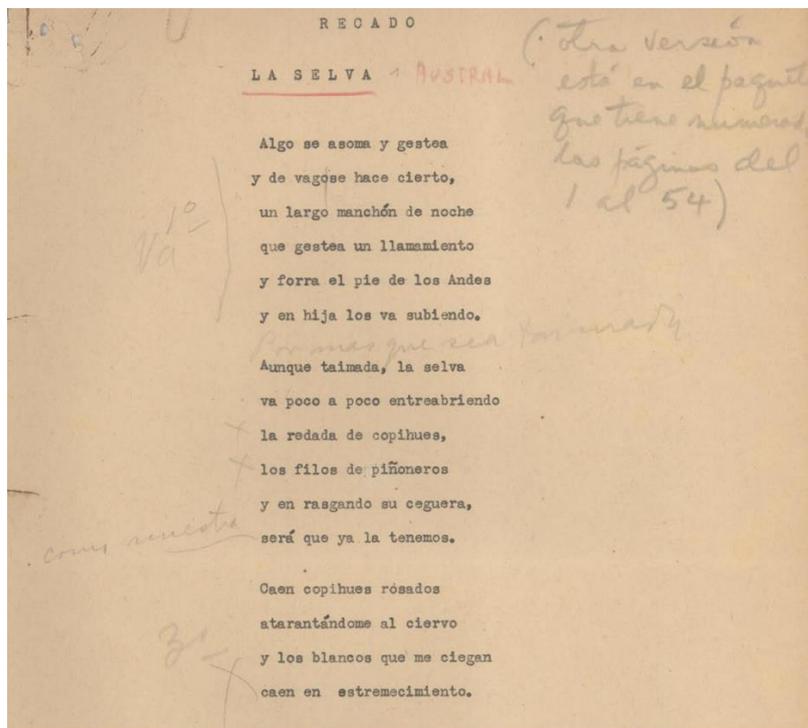
C25 folio 201.

En el folio 201 del C25 leemos los siguientes versos:

La selva no es tan taimada  
para que no  
que no se vaya entreabriendo  
la redada del copihue,  
las quilas de nudos tercos,  
y en rasgando su ceguera,  
ya por nuestra la daremos.

Esta estrofa podemos relacionarla con el poema “Selva austral” al reconocer la similitud de los versos en las copias mecanografiadas (hojas sueltas) del legado. Estas copias presentan correcciones manuscritas de la autora y otras que aparecen integradas, es decir, pasadas en limpio. De esta forma, podemos observar la evolución de las correcciones, primero en su mismo título, ya que en un comienzo el poema se llama “Selva” y luego “Selva

austral". En la siguiente imagen de la copia del poema, en la segunda estrofa se reconoce la estrofa del cuaderno, pero mecanografiada y con correcciones:



Copia de "Selva austral" (AE0014639), folio 1.

En la siguiente copia (AE0014641), la segunda estrofa corresponde a la página del cuaderno y notamos que al final de la copia mecanografiada se indica que es "Fragmento del poema "Recado sobre un viaje imaginario".

SELVA AUSTRAL (1)

Algo se asoma y gestea  
 y de vago pasa a cierto,  
 un largo manchón de noche  
 que nos manda un llamamiento,  
 y forra el pic de los Andes  
 o en hija los va subiendo.

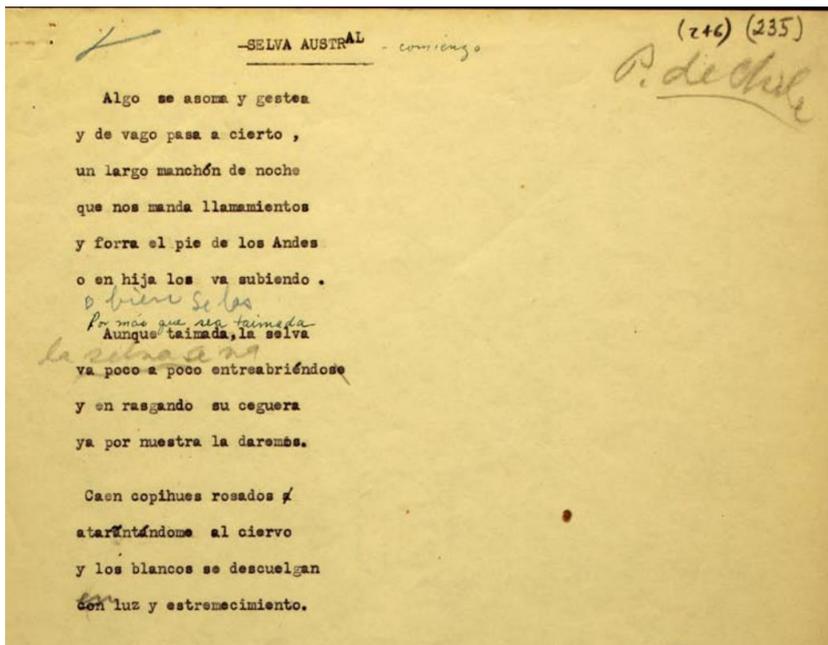
Aunque taimada, la selva  
 va poco a poco entreabriéndose  
 y en rasgando su ceguera  
 ya por nuestra la daremos.

Caen copihues rosados  
 atarantándose al ciervo  
 y los blancos se descuelgan  
 con lux y estremecimiento.

Ella, con gestos que vuelan,  
 se va a sí misma creciendo;  
 se alza, bracea, se abaja,  
 echando oblicuo el ojeo;  
 abre apretadas aurículas  
 y otras hurta con recelo,  
 y así va, la serrallera,  
 llevándonos magia adentro.

1.) Fragmento del poema "Recado Sobre Un Viaje Imaginario".

Hojas sueltas. Copia mecanografiada de "Selva austral" (AE0014641), folio 1.



Copia mecanografiada de “Selva austral” (AE0015364), folio 246.

En la copia mecanografiada de arriba (AE0015364), notamos los cambios en la rotulación de la obra: un manuscrito tiene el nombre de “Recado de un viaje imaginario”, luego, en otras copias corregidas señalan el mismo poema como parte de “Recado de Chile” y posteriormente, en la fase del poema más corregido, la poeta anota “P. de Chile” (*Poema de Chile*) en el extremo superior derecho. Es decir, a través del análisis de estos textos se pueden apreciar las diversas etapas o fases por las que atraviesa la escritura de los poemas.

Explicados los cambios de títulos por lo que va pasando la obra y que se trata de la misma, volvamos ahora al análisis de los cuadernos. Un hito importante que podemos mencionar que se obtiene gracias a su revisión y que forma parte de los objetivos de esta investigación, es la datación de la obra. Su origen se sitúa alrededor de 1945 o 1946 por la fecha de los cuadernos. Por otro lado, además de los cuadernos, podemos construir una hipótesis de su origen gracias a la correspondencia que Mistral recibía y a las copias de sus cartas enviadas que forman parte del legado, las que están fechadas. También para esta tarea ayudan las cartas publicadas.

La carta más antigua en el legado que comenta la obra data del 7 de marzo de 1946 y va dirigida a unos amigos. En esta Mistral señala:

Yo no olvido a mi Gabriel y le he pasado de los abuelos a él la dedicatoria de un poema largo sobre Chile, que se llama Viaje Imaginario. Va en 70 estrofas y sé que falta allí mucho que añadir de orden descriptivo, pero no debo alagarlo más sino solamente corregirlo y ratificar algunos datos de la tierra austral que tengo borrados en mí. No les voy a esconder que lo he escrito como quien sustituye un viaje que iba a hacer y emplea ese tiempo en dejar ahí, en los versos, contado el territorio, en la medida de lo que sé y de lo que se puede. Ustedes díganme si yo paso la dedicatoria de ustedes al nieto. La lengua es un poco criolla y Gabrielito lo entenderá en acabando su infancia...<sup>23</sup>

En esta carta podemos constatar varias observaciones. Primero que para el año 1946, Mistral ya había estado trabajando en la escritura de un poema “bastante largo” de 70 estrofas. Además, manifiesta su deseo de querer incluir más cosas por describir y, por lo tanto, no se está terminado. Sin embargo, lo que debe hacer es corregirlo y “ratificar” algunos datos, como ella señala, de la tierra austral que no recuerda. Comenta también que el ejercicio de la escritura de este poema es revivir un viaje a Chile en el que vuelca su conocimiento sobre lo que sabe y lo que puede hacer. Se plantea entonces la escritura como un viaje, como un traslado a su tierra natal.

Es importante aclarar que el hallazgo de esta epístola, junto con las siguientes, no configuran una data exacta, una fecha puntual, en la que la obra comenzó a llevarse a cabo o a escribirse. Pero sí ayuda a delimitar una brecha temporal en la que la obra, o “poema largo” como Mistral lo nombra hasta este momento, se estaba escribiendo y que comunica a sus cercanos este proceso.

Posteriormente, en ese mismo año, el 27 de noviembre de 1946, Martha Salotti, amiga de la poeta y una de las personas que siguió la gestación de *Poema de Chile*, le envía una carta:

No termino de firmar cuando llega otro de estos gorriones desarrapados y chillones: me habla usted de esta Antología, ¡que he de pedirle si acepta, si el hombre está aceptando hasta lo que no le dan! Solo lo llamé y le

---

<sup>23</sup> Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:309502>

avisé el contenido 'nuevo' de la Antología y ese Recado del viaje imaginario por Chile (que me muero por ver)<sup>24</sup>.

Salotti se burla de la letra de Mistral comparándola con “gorriones desarrapados”. En los cuadernos observamos una letra grande, no muy clara con un ductus que tiende a ir a la derecha; no respeta la horizontalidad de las líneas, pues cuando va llegando al final de la línea, escribiendo de izquierda a derecha, tiende a bajar, de manera que la línea presenta una ligera inclinación hacia abajo. Esto en variadas ocasiones hace difícil leer las últimas palabras de una línea que se condensan en un pequeño espacio al margen de la página.

Nuevamente, en el mismo año, 1946, Mistral menciona o comparte este poema o proyecto. Es necesario señalar que las cartas del legado demuestran que Mistral y Salotti mantenían una estrecha relación epistolar que comenzó en el año 1941. En estas cartas comentaban lecturas de cada una, las publicaciones de Mistral en otros países, los poemas que estaba escribiendo la poeta, etc., pero es recién en el año 1946, cuando se menciona esta obra.

En 1947, en una carta a Victoria Ocampo, Mistral escribe: “Recibí una carta de tu nuevo Redactor de SUR. Yo había escrito antes una muy larga a María Rosa [Oliver]. Allí le hablé de un poema muy largo, que posiblemente no sirve para SUR. Son unas cien estrofas y es un ‘Recado sobre un viaje imaginario’ por Chile” (Mistral, 2007, p.169). En esta carta nuevamente encontramos información sobre la extensión del Recado, en 1946 señala que tiene 70 estrofas y ya en 1947 la obra va por unas 100 estrofas.

Posteriormente, en el año 1948, se refieren a la obra como “Recado sobre Chile”. En una carta dirigida a Mistral, Margot Arce de Vásquez<sup>25</sup> comenta: “En octubre pasado recibí una breve carta tuya en que me anunciabas el envío de un Recado sobre Chile. A estas fechas aun no lo he recibido y no sé si lo enviaste o si se ha perdido en el correo”<sup>26</sup>. En este mismo año encontramos una carta de Mario Aguirre Mac Kay, gerente de la editorial Del Pacífico de Chile, donde le menciona su gran interés por publicar la obra y le pregunta cuándo podría entregarle los originales para ser publicados: “Por la prensa de

<sup>24</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0009141.pdf>

<sup>25</sup> Margot Arce de Vásquez (1904-1990) fue una escritora y educadora puertorriqueña.

<sup>26</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0006611.pdf>

nuestro país, nos hemos impuesto que Ud. tiene en preparación una obra titulada “Viaje imaginario a Chile”<sup>27</sup>.

Anteriormente señalamos que Soledad Falabella intentó datar la obra buscando indicios en los mismos papeles que la ayudaran a contextualizar el proceso. Señala que en el cuaderno 126, hay un texto a medio escribir llamado “Recado de Chile”, y asegura que también hay una anotación que dice “Terminar desolación” y agrega: “Seguramente, esta nota se refiere a la edición chilena de *Desolación* en el año 1923, un año posterior a la de Nueva York” (1995, p.60).

El único cuaderno 126 tiene 12 páginas<sup>28</sup>. Efectivamente encontramos un título en la primera página que indica “Recado sobre Chile”, en la tercera página hay escritas dos estrofas tachadas y corregidas de difícil lectura, sin título. Posteriormente aparece un texto de Andersen que abarca tres páginas, luego dos borradores de cartas, una para Mario Aguirre Mac Kay, gerente de la editorial Del Pacífico de Chile, la otra carta se dirige al Club de Lectores de la Editorial Pacífico. El cuaderno concluye con tres páginas con un texto en prosa titulado “Reformas” que se refiere a reformas educativas y cómo debería considerar el estudio y la actitud de los maestros hacia los alumnos. No se constata en ninguna parte del cuaderno la nota “Terminar desolación”.

En las correspondencias del legado encontramos algunas epístolas entre Aguirre, gerente de la editorial chilena Del Pacífico, y la poeta. La primera, data del año 1948, como indicamos arriba, y en esta el editor se muestra interesado en publicar “Viaje imaginario a Chile”, primer título que recibe la obra, además de volver a publicar *Desolación* y *Tala*. También hay otras cartas del año 1954 en las que ofrece publicar *Lagar*. Por lo tanto, resulta improbable que el cuaderno (si se trata del mismo al que Falabella hace referencia, recordemos los cuadernos pasaron por varias catalogaciones en Estados Unidos y luego en Chile) se haya escrito en el año 1923, sino alrededor de 1948.

---

<sup>27</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012455.pdf>

<sup>28</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0015318.pdf>

**1949**

Año	Cuaderno	Comentarios
<p>Julio 1949</p> <p>(Copiado 1953)</p>	<p>C3 (198 folios)</p>	<p>En el folio 1 hay anotaciones:  “julio- 28- 49”, “Voy acordándome” “Hacer el minero”</p> <p>Con otra grafía hay una lista de poemas, algunos tienen anotado al lado izquierdo “P. Ch.” que podría significar “Poema de Chile”:</p> <p>Mística</p> <p>Experiencia int.</p> <p>Oscura noche</p> <p>P.Ch. Emigración de pájaros</p> <p>P.Ch. El musgo</p> <p>P.Ch. Magallanes despedida</p> <p>P.Ch. Cuco</p> <p>P.Ch. La paloma</p> <p>P.Ch. La perdiz</p> <p>El tordo (con grafía de Mistral)</p> <p>Al centro de la página:  “Anotac. Cot. Importantes.  Cuento de Chile  Lavanderas  (Llenar los huecos)”</p> <p>Al costado derecho: “Mis muertos, ¿dónde están? Yo lo pregunto a las estrellas. Hacer la noche con mención de las que mejor se ven allí”.</p> <p>Al final del folio “La Madre Blanca Patagonia”</p>

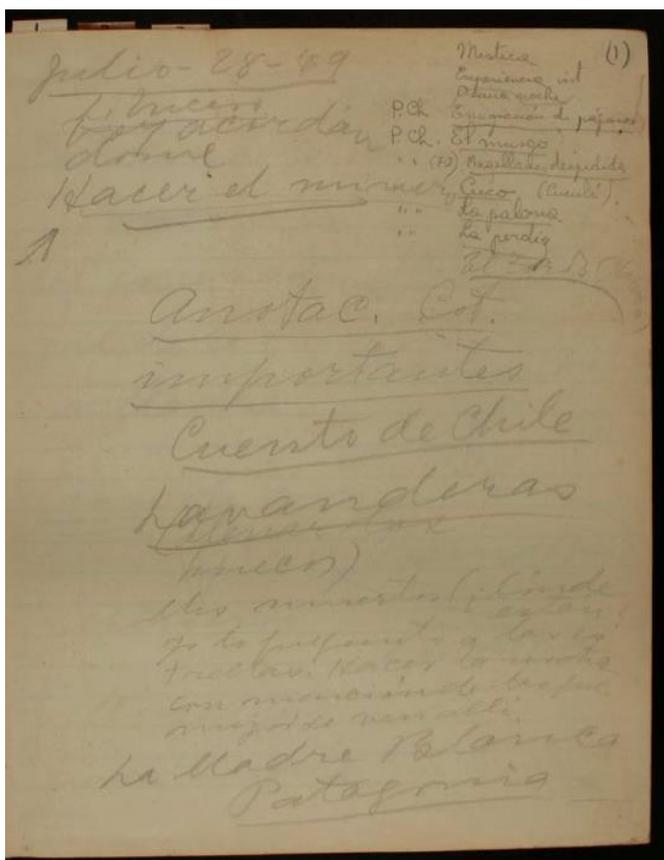
		<p>En el folio 2 hay anotaciones de Poema de Chile</p> <p>“Canción de la mañana”</p> <p>“Poner un almuerzo + una cena”</p> <p>“Poner algo del sobrenatural de la Tierra: La Madre”.</p> <p>“Apodo que nos ponen al niño y a mi(fantasma)”.</p> <p>Hay una flecha después de lo anterior y se lee encerrado en un círculo “Poema Chile” y abajo “Pescadores”.</p> <p>A la izquierda de la página: “Peón de riego”. Hay una flecha hacia abajo que apunta a “Mineros”.</p> <p>“Mujer que hace huertos. Mi hermana”</p> <p>En el folio 3 comienzan apuntes de carácter espiritual “Mística. Apertura”. Estos apuntes continúan en el folio 23.</p> <p>En el folio 5 hay diversas anotaciones e instrucciones:</p> <p>“El Boldo”</p> <p>“Zarzamora”</p> <p>“Algarrobo”</p> <p>“El espino”</p> <p>“Otro pájaro zorzal – Tordo”</p> <p>“Un bicho marino las gaviotas u otro pájaro del mar”</p> <p>“Hacer coros de muchachas y muchachos”</p> <p>“El Hierro apires”</p> <p>“Lagos en la Patagonia (flecha) copihues mantas”</p> <p>El fiordo</p> <p>Potreros</p>
--	--	--

		<p>Selva</p> <p>Cobre</p> <p>En el folio 7 escribe “El mar. Notas” y hay listas de animales marinos de varias especies hasta el folio 9.</p> <p>En el folio 10 hay una versión de Patagonia hasta el folio 22. Pero es una versión distinta a la que habíamos visto (“En la Patagonia verde/ y blanca tuve silencios), esta comienza “A la Patagonia la llaman/ sus hijos la Madre Blanca”.</p> <p>Folio 11: hay diálogo donde habla el niño “Cuenta, cuenta, mama”.</p> <p>Folio 23 Experiencia int.</p> <p>Folio 28 Oscura noche</p> <p>Folio 45 Discipulado</p> <p>Folio 48 “Hacerlo dormir la siesta” apunte en la página probablemente se refiere al ciervo o al niño del <i>Poema</i>, pues hay varios versos donde la fantasma los hace dormir, durante el recorrido.</p> <p>Apuntes de carácter espiritual hasta el folio 61.</p> <p>Folio 65 Emigración de pájaros, con título. Al lado escribe “Corregir y añadir” y “Rehacer tal vez”.</p> <p>Versos en las páginas de la derecha y en las de la izquierda ejercicios de rima.</p> <p>Folio 68 Instrucciones “Le hago una flauta al niño”</p> <p>Folio 73 Hay diálogo, continúa el poema Emigración de pájaros.</p> <p>Folio 82 al 107 Doctrina, anotaciones de carácter espiritual.</p> <p>Folio 108 a las 111 poema “A donde es que tú me llevas”.</p> <p>Folio 112 “Hacer el tordo”</p> <p>Folio 113 borrador de poema “El musgo” anotación al lado del título “Hacer poema contra el genocidio”, el poema termina en folio 117. Después hasta el folio</p>
--	--	---

		<p>125 hay estrofas que no se pueden identificar.</p> <p>Folio 126 hasta 131 “El cuco”.</p> <p>Folio 130 indicaciones: “Hacer hablar más al niño”.</p> <p>Folio 132 (“Contar las madres del rocío; las constelaciones todas)</p> <p>Folio 134 al 140 poema “La tenca”</p> <p>Folio 139 anotaciones “Hacer la hierba”, “Hacer árbol araucaria” “Hacer los vientos”, “Hacer la era”</p> <p>Folio 142 poema “Hierba”</p> <p>Folio 143 hasta el 145 poema Flores “esas muchachas que buscan/ flores, nada cogen, mama”.</p> <p>Folio 146 anotaciones “Hacerme cargar al niño”</p> <p>Folio 149 anotaciones “Hacer el canto del zorzal”, poema Pascua desde el folio 149 al 151.</p> <p>Folio 252 hasta la 157 “La Paloma”</p> <p>Folio 160 La perdiz” “not copied” nota de Margaret Bates con fecha 1953.</p> <p>Folio 174 hasta la 179 se repite “La Perdiz”. Con grafía de Margaret Bates se lee “copied 53”</p> <p>Hay muchas estrofas sin título, con correcciones, se reconoce el diálogo directo entre la mama y el niño, con raya.</p> <p>Folio 196 hasta la 198 poema “Castañas”.</p>
--	--	---

Este cuaderno es un ejemplo del contenido heterogéneo, ya que, por un lado, existen anotaciones sobre qué incluir en el poemario, sobre los personajes, también hay listas de árboles (folio 5) y de especies marinas (folio 7 al 9). Hay listas que incluyen nuevos títulos o poemas de la obra que no habíamos visto, por ejemplo: “Emigración de pájaros”, “El musgo”, “El cuco”, “La perdiz”, “El tordo”. Además, aparecen varias indicaciones de Mistral sobre el contenido del poema y su composición: “Hacer el minero”, “Mis muertos, ¿dónde están? Yo lo pregunto a las estrellas. Hacer la noche con mención de

las que mejor se ven allí” (folio 1). El cuaderno también incluye material poético, es decir, poemas, como “Patagonia”, pero es una versión diferente a la que hemos leído en los otros cuadernos (“En la Patagonia verde/ y blanca tuve silencios...”), pues comienza “A la Patagonia la llaman/ sus hijos la Madre Blanca...”, y otros poemas como “Emigración de pájaros” (folio 65), “A dónde es que tú me llevas” (folio 111), “El musgo” (folio 113), “El cuco” (folio 126), “La tenca” (folio 134), “Hierba” (142), “Flores” (143), “La perdiz” (folio 160), “Castañas” (folio 196). Además, hay listas de palabras que riman, entre las estrofas y los versos, como si quiera tenerlas “a la mano”. Estas listas con palabras con la misma rima son sistemáticas en la escritura y composición de Mistral, ya que en la mayoría de sus cuadernos las vemos en las páginas de la izquierda (un ejemplo en el folio 64).



C3 folio 1. Apuntes.

Poner una (2)  
 al margen de una  
 sea.

↓ T

Consigna de la Mañana (Chile)

Poner algo A parte  
 del esquema que nos  
 oral de la Tierra, poner al  
 La Madre. (Hay  
 farma...)

↓

Pequeño de siglo

↓

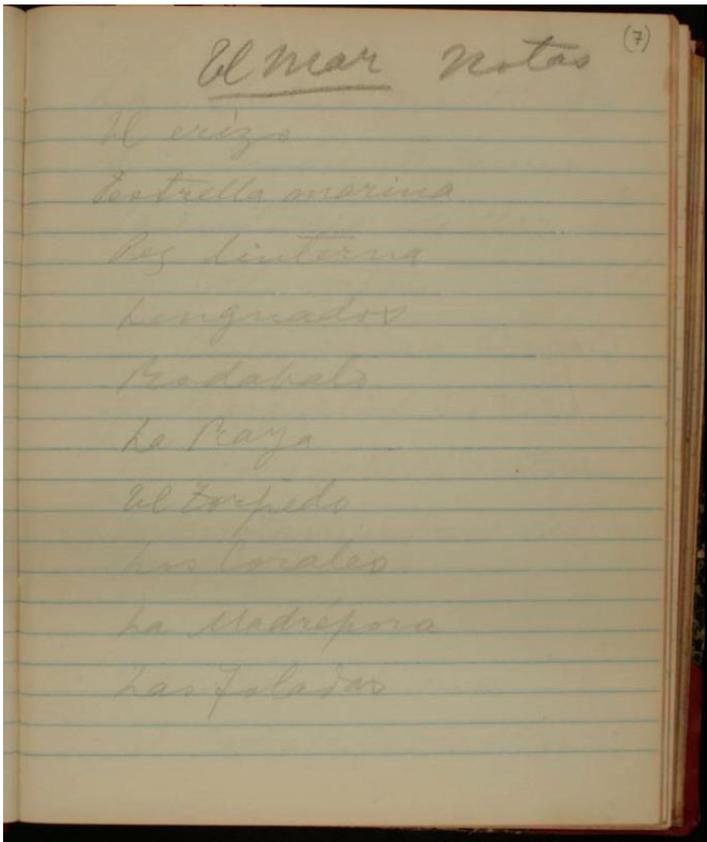
Mineros      Pescadores

Mujeres que  
 hace muertos      Un terremoto

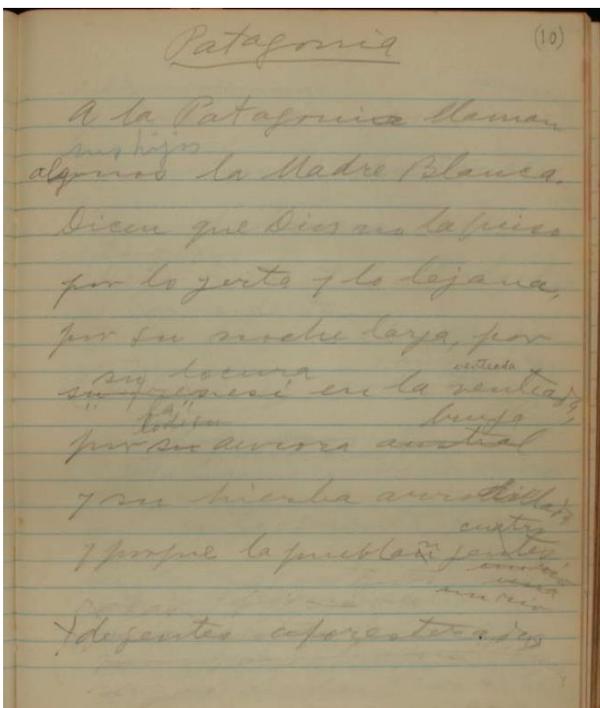
C3 Folio 2. Apuntes.

el Beldi Zargamond<sup>(5)</sup>  
 Alfarrrots Otros pajaro  
 el infimo Zanzal - Zord  
 Un bidu maru  
 Las farosta  
 Hacer Coros de  
 Tapa smuchachas y  
 en la Pa smuchachas  
 Tofonia el Huevo el fierro  
 apinos poteros  
 Copulmels Selva  
 mantra Cobre

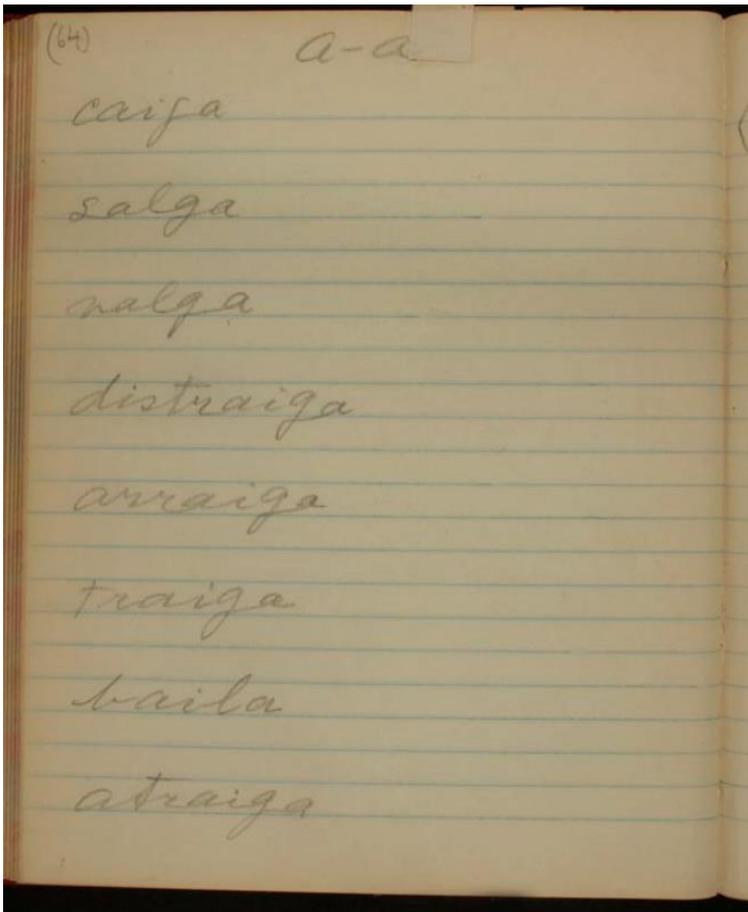
C3 folio 5. Apuntes sobre la obra.



C3 folio 7. Lista de especies marinas.



C3 folio 10. Borrador "Patagonia".

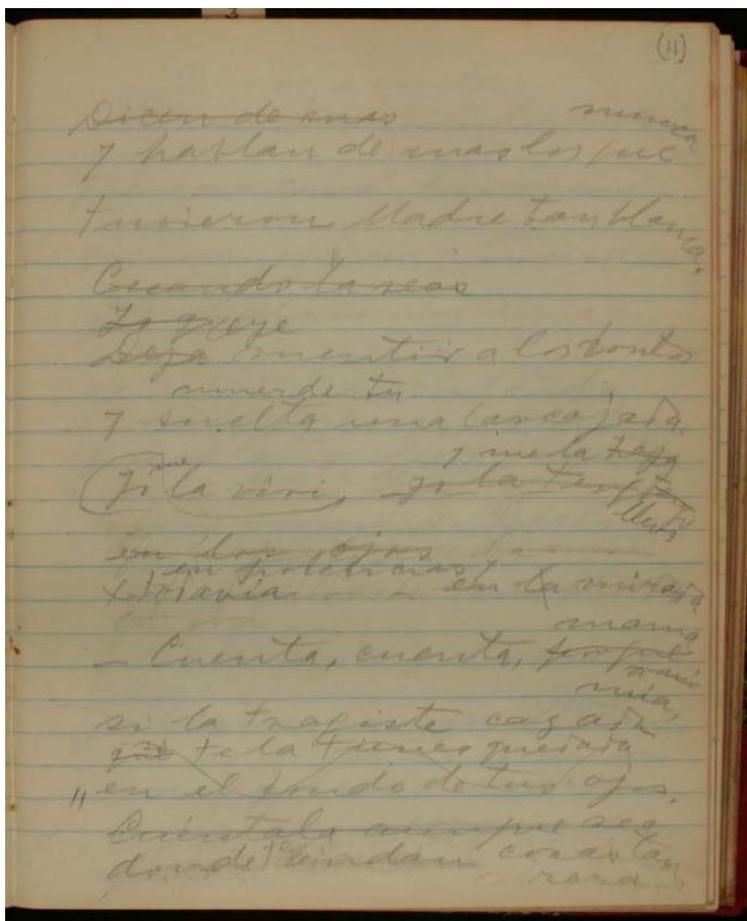


C3 Folio 64. Palabras que riman.

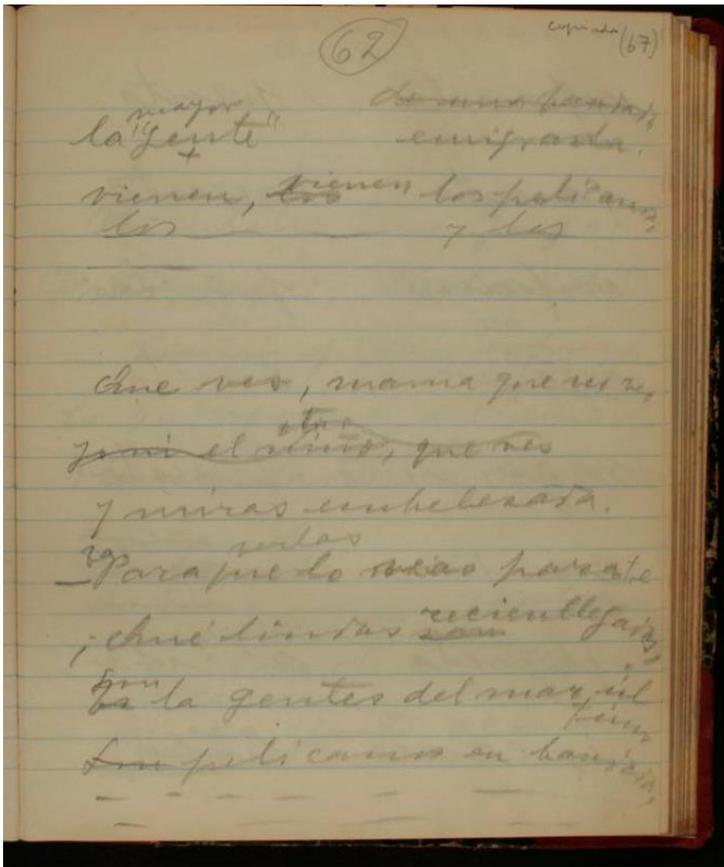
Destacamos en este cuaderno, a diferencia de los que se han revisado hasta este punto, el uso de la primera persona en las anotaciones, donde la escritora se identifica explícitamente con el fantasma que recorre Chile. En el folio 2 escribe “Apodo que nos ponen al niño y a mí (fantasma)”. También incluye a su familia, en este caso, su hermana Emelina: “Mujer que hace huertos. Mi hermana” (folio 2). Estas anotaciones aparecen a lo largo de todo el cuaderno, en páginas en blanco o como anotaciones al lado de los versos: “Le hago una flauta al niño” (folio 68), “Hacerme cargar al niño” (folio 146).

En el cuaderno 3 advertimos por primera vez un diálogo directo entre la fantasma y el niño. Esto se relaciona con la anotación “Hacer hablar más al niño” (folio 130), donde la escritora busca incluir la voz del niño en los versos. En efecto, encontramos en el folio 11, en la versión de “Patagonia” un verso con raya y diálogo donde habla el niño: “-Cuenta, cuenta, mama mía”. En el “Emigración de pájaros”: “Qué ves, mama, que no veo/ y miras embelesada” y

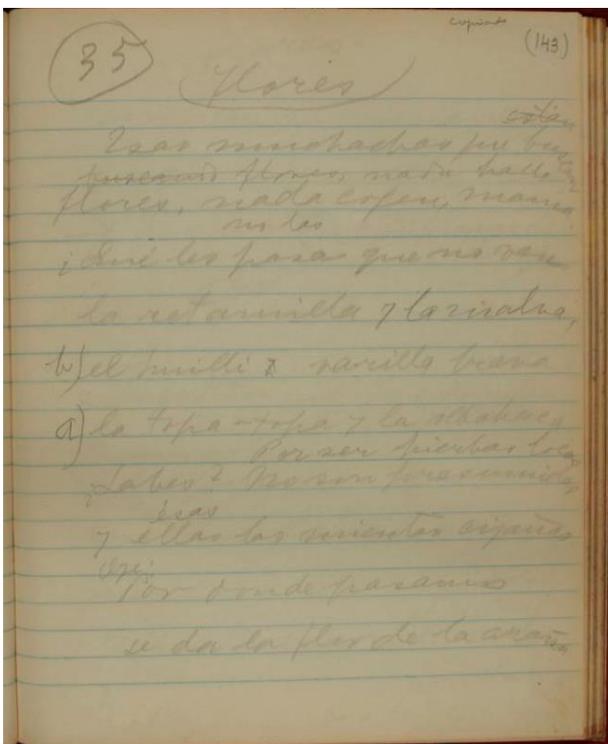
la mama responde "Para verlas, párate" (folio 67). Y en el poema "Flores":  
"Esas muchachas que buscan/ flores, nada cogen, mama" (folio 145).



C3 folio 11. Voz del niño en diálogo directo.



C3 folio 67. Diálogo con el niño.



C3 folio 145. Diálogo con el niño.

## Copiados en 1953

Año	Cuaderno	Comentarios
Copiado 1953	C1 (359 folios)	<p>Ejercicios, apuntes, versos, <i>Lagar</i>, <i>Poema de Chile</i>, convivencia de grafías de quien copia y de Mistral.</p> <p>Hay diálogo con el niño, raya guion.</p> <p>Folio 2 “Escribir la pesca”</p> <p>Folio 5 “Comienzo. No bajé, volví”</p> <p>Folio 52 poema “Cielo Estrellado” es igual a “Noche andina de <i>Poema de Chile</i></p> <p>Folio 55 Anotación “Poner algo futurista”</p> <p>Folio 59 En el extremo superior izquierdo se lee “Libro de astronomía”.</p> <p>Al final de la página, hay triángulo de puntos y dice “más allá”.</p> <p>Folio 61 Lista palabras que riman, hasta folio 76.</p> <p>Folio 77. ¿Qué será Chile en el cielo? Vuelven a aparecer los triángulos de puntos.</p> <p>Folio 81 Diálogo “mama, no sigas hablando” (“Noche Andina”)</p> <p>Folio 85 Indicaciones “Alargar esto”</p> <p>Folio 88 “Tordos”</p> <p>Folio 98 “Mariposas. Estas locas del color”</p> <p>Folio 99 poema “Mariposas “</p> <p>Folio 105 “Hacer comienzo” La El linda tierra valle de Chile Folio 106 “El país verde y blanco”</p> <p>Folio 109 “Qué dices tú, mama, di, mía/ que hablas</p>

		<p>sola cosas que no entiendo”</p> <p>Folio 113 “Repasar verbos”</p> <p>Folio 122 anotaciones “Los Españoles los ‘caras pálidas””.</p> <p>Folio 123 “Desierto”</p> <p>Folio 127 indicación “Rehacer”.</p> <p>128 folio “Antes de eso hacer el encuentro con el niño” por el folio siguiente:</p> <p>129 Comienzo del Poema. Tacna? Trópico chileno</p> <p>Folio 131 Lavar la cara al niño. “Tacna” “Encuentro con el ciervo”.</p> <p>Folio 136 Contar el desierto. El o los almendros</p> <p>137 “Atacama” Trozos para añadir al comienzo Poema de ciervo</p> <p>138 “Aromas”</p> <p>140 Diálogo con el niño</p> <p>144 “Araucanos”</p> <p>152 Hombres: Lautaro Caupolicán</p> <p>155 Cantar las materias “a lo divino”</p> <p>156 Contar el H blanco que hace lo mejor y lo peor</p> <p>163 Comienzo del P del ciervo. Rehacer las constelaciones</p> <p>164 “El ciervo” anotación “Pasar al libro grande azul”</p> <p>166 Aparece fecha: 20 de junio de 1953 poema “Noche”, arriba anota “Hacer un amanecer”.</p>
--	--	---

		170 “Constelaciones”
		171 “Me pregunta sobre el cielo el niño”
		171 “baje por espacio y aires” Hallazgo sin título
		200 Montañas ¿? Otra versión
		203 Las montañas acompañando la marcha
		204 a la 206 Animales, en el 206 termina con anotación “seguir”
		208 Volcán Villarrica
		209 “El amor al volcán”. “Contar a Caupolicán y a Lautaro”
		214 “Hacer chacota con el niño A qué no levantas piedras”. (en “Volcán Villarrica”)
		217 diálogo con el niño
		221 Animales
		224 diálogo con el niño
		233 Helechos (otra versión en el cuaderno 4)
		243 “Rehacer mejor” Campesinos (Todavía, todavía)
		261 Mariposas
		269 Valle de Chile copiado 1953
		279 Despertar
		282 La carreta de paja (lo que pasa por la ruta)
		283 El fuego
		284 Hacer los pescadores de Chiloé. Dialogar un poco el poema, lo que dice el niño y <b>lo digo yo</b> . Hacer “El Cobre”

		<p>285 Anotación “Ver el otro fuego”</p> <p>290 Falta una noche de [olivos] y estrellas australes. Poner antes Con el que descendemos (esto es parte del poema “Fuego”)</p> <p>302 El niño: helechos y qué son ellos?</p> <p>304 Más plantas</p> <p>315 Escribir Pica</p> <p>317 Rehacer Araucarias</p> <p>325 Hacer otra araucaria</p> <p>333 Salvia Lavanda (later version in cuaderno 4)</p> <p>335 Los espíritus de los árboles. Darles nombres según su aspecto.</p> <p>343 Hacer el rocío. Rehacer constelaciones</p> <p>345 Helechos</p> <p>353 Hacer dormir a la tierra. Cambiar la rima</p> <p>355 Hacer otras plantas. Mineros</p> <p>Hacer la alborada. Hacer la tarde</p> <p>Folio 358 Índice:</p> <p><del>Taena</del> Arica</p> <p>El Desierto- cómo fue el descenso mío</p> <p>Conversación con el niño</p> <p>Atacama</p> <p>Mariposas</p> <p>Elogio del Valle Central</p> <p>Chillán, Falta Concepción</p> <p>Una noche</p>
--	--	---

		<p>Fruta</p> <p>Cielo nocturno de Chile</p> <p>Las Montañas</p> <p>Río Laja</p> <p>Volcán Villarrica</p> <p>Niebla</p> <p>2° canción de cuna</p> <p>Folio 359</p> <p>Diálogo con el niño</p> <p>Animales hacer +</p> <p>Helechos</p> <p>Campesinos sin campo</p> <p>Mariposas</p> <p>Fuego</p> <p>La selva</p> <p>Araucarias</p> <p>Salvia-Lavanda</p> <p>El mar</p>
<p>Copiado 1956, 1955 y 1953.</p>	<p>C22 Y 17 (142 folios)</p>	<p>Este cuaderno reúne hojas sueltas manuscritas que están numeradas. Las hojas no están unidas al cuaderno como el resto.</p> <p>Hay 3 fechas de copia: 1956, 1955 y 1953.</p> <p>Hasta el folio 29 hay borradores de poemas que no pertenecen a la obra póstuma.</p> <p>Folio 30 "Copihues" con título (copiado 1955)</p> <p>Folio 38 escribe "Otra poesía, está en P. de Chile",</p>

		<p>comienza “Qué año o qué día moriste...?”</p> <p>Folio 42 “Añadir a las Palmas” (copiado 1954), estrofas</p> <p>Folio 44 Otra versión de Valle de Elqui, esta comienza “El Valle de Elqui tiene montañas...”, con grafía de Doris Dana se lee el título del poema y al lado izquierdo “Poema-Chile”.</p> <p>Folio 48 poema “Raíces” con otra grafía.</p> <p>Folio 52 “Frutilla”</p> <p>Desde el folio 56 hasta el 83 hay contenido de <i>Lagar</i></p> <p>Folio 84 “Reparto de la Tierra”</p> <p>Folio 124 “Garzas”</p> <p>Folio 126 “La perdiz” copiado en 1954.</p> <p>Folio 129 “Huerta” copiado 1953</p> <p>Folio 135 “El cuco” con grafía de Doris Dana</p> <p>Folio 138 “Montañas mías”.</p> <p>Folio 139 “Bajé por espacio y aire/ y más aires, descendiendo” es “Hallazgo” sin título. Copiado 1953 M.B</p> <p>Folio 140 “La chinchilla” copiado 1953 M.B.</p>
--	--	--

<p>Copiado en 1953</p>	<p>C4 (109 folios)</p>	<p>En el primer folio hay una lista de poemas con una grafía desconocida. Las letras están borradas y son ilegibles, pero se puede ver: “Ruta”, “Salvia”, “Valle Central”, “Cordillera”, “Mariposas”, “Valle de Chile”, “Anochecer”, “Fuego”, “Helechos”, “Tacna” y al final de la página “Valle Elqui”. Todos estos poemas pertenecen a <i>Poema de Chile</i>.</p> <p>Folio 2 “La malva fina” y anotaciones y versos de difícil lectura. Al final de la página “Hacer la frutilla”</p> <p>En el folio 3 hay un índice con el título “Poema del Ciervo” y a continuación poemas de <i>Poema de Chile</i> e instrucciones:</p> <p>1 Hallazgo</p> <p>2 C[anción]. de C[una].</p> <p>Desierto</p> <p>3 Elqui (hacer Montaña Aconcagua)</p> <p>4 Ruta</p> <p>5 <del>Salvia</del></p> <p>6 Mariposas</p> <p>7 Valle Central</p> <p>8 Anochecer</p> <p>10 Fuego</p> <p>Folio 4 “Contar Arica”</p> <p>Folio 5 Escribe “Hay esto” y a continuación una lista</p>
------------------------	----------------------------	--

		<p>de poemas:</p> <p>Hallazgo</p> <p>Encuentro con el C. (falta)</p> <p>Desierto- hay 3 partes</p> <p>C. de C. del Ciervo</p> <p>El Valle- Central/viaje (hay 2 partes)</p> <p>Atacama (no está hecha)</p> <p>Valle de Elqui</p> <p>Maitén</p> <p>Ruta</p> <p>En el folio 6 aparece tachado <u>“Poema del Ciervo”</u> y arriba escribe “Hallazgo”, el poema comienza “Bajé por espacios y aires/ y más aires, descendiendo”.</p> <p>Folio 12 escribe “Encuentro del ciervo”, las estrofas siguientes son parte del poema anterior “Hallazgo”.</p> <p>Folio 18 “Desierto” con título, al igual que los poemas anteriores. En este cuaderno los poemas tienen título.</p> <p>Folio 22 Hay otra lista con temas y poemas de <i>Poema de Chile</i>:</p> <p>Encuentro con el ciervo</p> <p>Montaña</p> <p>Misioneros</p> <p>Desierto</p> <p>Ruta</p> <p>Huertos</p>
--	--	--

		<p>Valle Central</p> <p>Castor Animales</p> <p>Mariposas</p> <p>Campesinos</p> <p>Conversación con el niño</p> <p>Aromas Lavanda</p> <p>Araucanía</p> <p>Noche</p> <p>Fuego</p> <p>Helechos</p> <p>Volcán Villarrica</p> <p>Cielo Estrellado</p> <p>Indicación: “Hacer el agua”</p> <p>Folio 23 “Más allá la C. de cuna. Pintar el cansancio del ciervo”.</p> <p>Folio 24 C[anción] de C[una]</p> <p>Folio 28 indicación: “Falta contar el encuentro con el niño”</p> <p>Abajo escribe: “Salitre”</p> <p>Al final de la página “Nombrar Atacama”.</p> <p>Folio 29 Aquí Atacama</p> <p>Aconcagua página 15</p> <p>Folio 30 Sitio para Atacama</p> <p>Folio 31 con otra grafía “Valle de Elqui otra versión</p>
--	--	---

	<p>copiada". Más de una versión</p> <p>Folio 37 Debajo de una estrofa: "Aquí lo escrito sobre la aridez del valle. Está en otro cuaderno". Se remite a otro cuaderno.</p> <p>Folio 40 Anotación: "Poner lo de la tierra ajena, no dada a ellos".</p> <p>En el folio 42 escribe "¡Ojo! esto debe ir enseguida del Desierto".</p> <p>Folio 43 La indicación anterior se refiere al poema "En tierras blancas de sed", que en este cuaderno aparece sin título pero que se identifica por los versos.</p> <p>Folio 51 Poema "Atacama" sin título, pero se reconocen los versos del comienzo: "En arribando a Atacama/ se nos acaba el desierto...".</p> <p>Folio 52 "Maitén" sin título, "Donde empiezan humedales..."</p> <p>Folio 54 La Perdiz</p> <p>Folio 57 La Ruta</p> <p>Folio 61 instrucción "Terminar las flores que vamos a buscar".</p> <p>Folio 63 "Salvia" copiado dic de 1953</p> <p>Folio 71 "Después de Desierto Coquimbo.Ojo!". Abajo se reconocen versos de "Valle Central", sin título.</p> <p>El orden de los poemas era algo en lo que insistía, norte, centro y sur, primero el "Desierto" y luego el "Valle Central", es el orden de norte a sur en la geografía chilena.</p> <p>Folio 76 poema "Cordillera" copiado en junio de 1953.</p>
--	--

		<p>Es otra versión". Al final de la página Mistral dice "Buscar el resto" como si lo hubiese escrito en otra parte.</p> <p>Folio 82 "Mariposas"</p> <p>Folio 86 "El Valle de Chile"</p> <p>Folio 89 Instrucción "Hacer la Palma de Miel"</p> <p>Folio 92 "Anochecer" copiado en nov de 1953</p> <p>Folio 93 "Fuego"</p> <p>Folio 98 Hay diálogo con el niño en el poema "Fuego" "-Mama, me da miedo el fuego. / Tómame que doy un grito".</p> <p>Folio 100 Instrucción "Hacer el agua" "Bío Río"</p> <p>Folio 104 "Araucarias"</p> <p>Folio 106 "Helechos" "2 versiones en Cuaderno 1. Copiado en diciembre de 1953 M. B escribe "No está completo"</p> <p>Folio 109 Deja un espacio para hacer un índice, pero no lo completa.</p>
Sin fecha.	C519 (85 folios)	<p>Poemas copiados por Palma Guillén y no revisados por Mistral (no correcciones con su hay grafía)</p> <p>1 Hallazgo con correcciones de Palma Guillén.</p> <p>3 Encuentro con el ciervo</p> <p>7 Desierto</p> <p>10 Anotación de Palma Guillén: "No está el encuentro con el niño"</p> <p>11 "Cansancio del ciervo". Al final de la página vuelve</p>

		<p>a escribir: “El encuentro con el niño”.</p> <p>13 “Canción de cuna del Ciervo”</p> <p>17 Helechos</p> <p>19 Mariposas</p> <p>23 Hay 2 estrofas del poema “El tiempo” que pertenece a <i>Lagar</i>.</p> <p>25 La perdiz</p> <p>28 “Hallazgo” pasado en limpio de las correcciones del poema que inicia en el folio 1.</p> <p>30 Encuentro del Ciervo</p> <p>36 Anotación de Palma Guillén: “Esta estrofa para después, para la despedida o para el cansancio del ciervo”.</p> <p>38 Desierto</p> <p>43 Anotación de P.G: “Esta estrofa para otra ocasión”</p> <p>44 Canción de cuna de ciervo</p> <p>56 La perdiz</p> <p>60 Salvia</p> <p>64 Ruta</p> <p>66 “Maitén”, sin título, pero se reconocen versos “Donde empiezan humedales”.</p> <p>Estos poemas no tienen título en el cuaderno</p> <p>67 “En tierras blancas de sed” sin título, se reconoce “En tierras blancas de sal,/ partidas de abrasamiento...”</p> <p>69 Aparición de diálogo por primera vez en este</p>
--	--	---

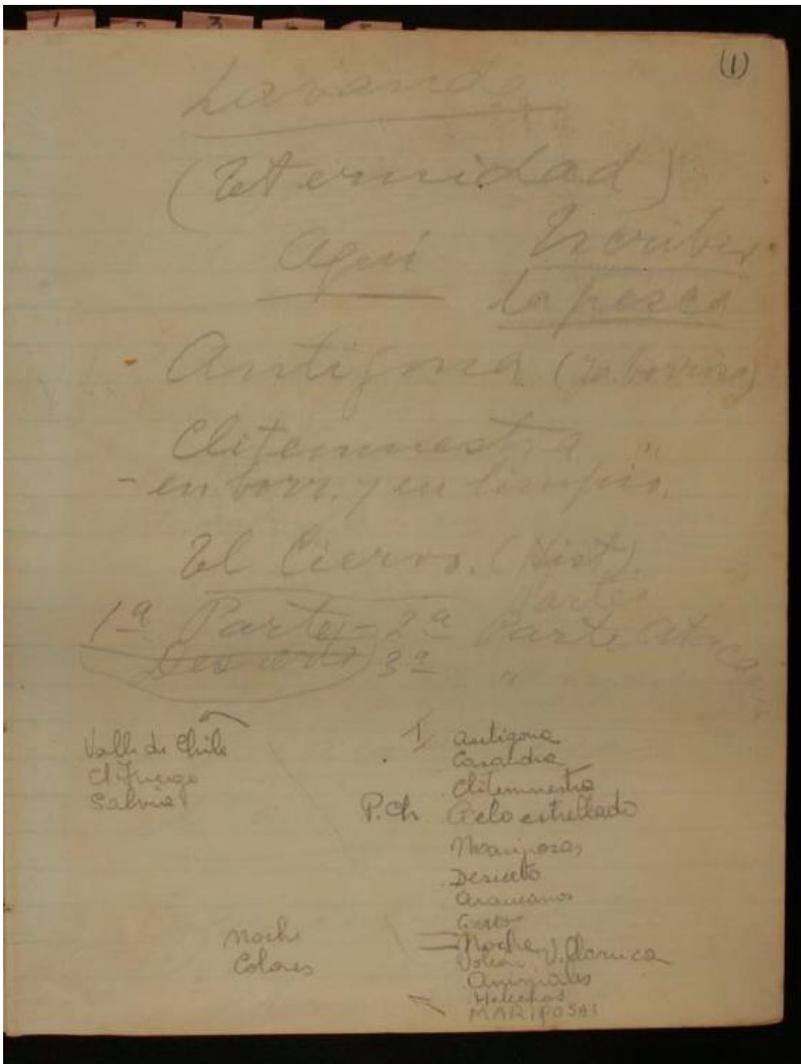
		<p>cuaderno, pero no se reconoce el poema: “No tienen sed los fantasmas?/ Ay, mi chiquito, tú entiendes/ a veces, pero otras nada...”. En este folio también reconocemos “Atacama” sin título.</p> <p>74 “Segunda parte” “En tierras blancas de sed...”</p> <p>77 “Valle de Elqui” sin título.</p>
Copiado en 1953	C14 (73 folios)	<p>Folio 2 hasta el folio 9 una versión diferente del poema “Araucarias” con correcciones.</p> <p>Folio 10 hasta el 21 poema “Araucarias” escribe “Otra versión”.</p> <p>Folio 11 Indicación: “Sigue + allá”</p> <p>Folio 20 Hay diálogo con el niño: “mama, todo lo que vos/ me conversáis es un cuento?”</p> <p>Folio 22 hasta el 28 poema “Balada de la menta”.</p> <p>Folio 24 Anota: “Metro”, se preocupa por la métrica de los versos.</p> <p>Folio 29 hasta último folio, dice copiado 1953 poema “Nada”, “Desvariado”, “Regreso de Barcas”, “El huésped”, “Mujeres de pescadores”, “El Regreso”, “Mañanas” de <i>Lagar</i>.</p>

De los cuadernos copiados en 1948, y luego el cuaderno con fecha 1949 (copiado en 1953) saltamos al año 1953, donde podemos agrupar los cuadernos que fueron copiados este año. Es decir, pasaron 5 años entre una instancia de copia y organización y otra. Revisemos el contenido de estos cuadernos para posteriormente comentarlos.

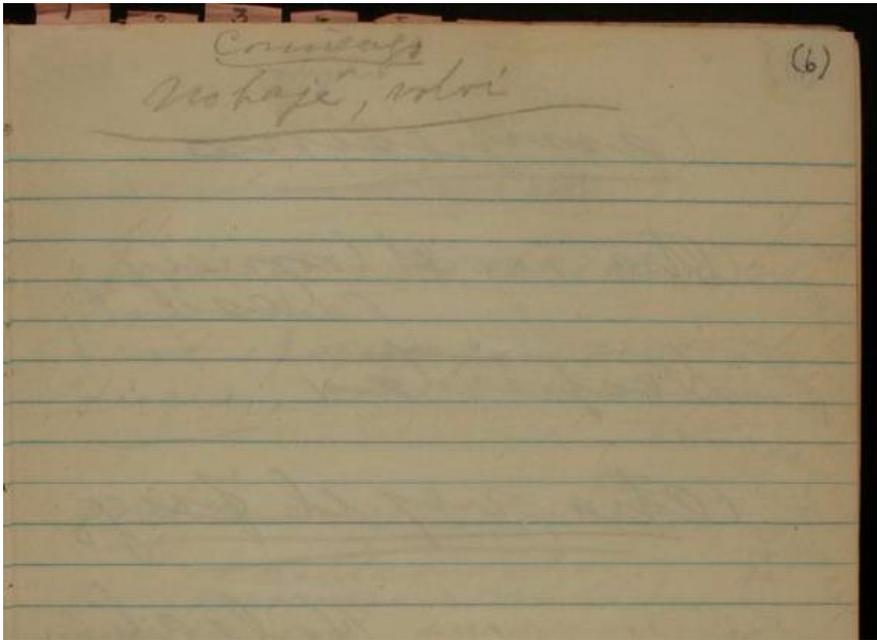
El cuaderno 1 es extenso y también es un ejemplo de heterogeneidad, ya que encontramos material pre-redaccional y redaccional. Además, se mezclan poemas de *Lagar* y *Poema de Chile*. A lo largo de las páginas avistamos anotaciones, versos, poemas, listas de palabras que riman y lista de poemas. Este cuaderno no tiene fecha de origen, pero sí identificamos en el folio 269 una fecha de copia: 1953. Se podría asumir que fue escrito después o en paralelo del cuaderno 3, pues notamos algunas similitudes. Por ejemplo, la presencia de la voz del niño, en el poema “Noche Andina”: “mama, no sigas hablando” (folio 81), “Qué dices tú, mama, si, mía/ hablas solo cosas que no entiendo” (folio 109) y además anotaciones al margen que insisten en incluir este diálogo o conversación: “Me pregunta sobre el cielo el niño” (folio 171) en el poema “Constelaciones”, “Hacer chacota con el niño. A que no levantas piedras” (folio 214), se refiere a hacer bromas con el niño, en el poema “Volcán Villarrica”, “Dialogar un poco el poema, lo que dice el niño y lo que digo yo” (folio 184). Aquí vuelve a usar la primera persona para referirse al personaje de la mama. También encontramos otro tipo de anotaciones, las que apuntan a agregar contenidos: “Escribir la pesca” (folio 2), “Hombres, Lautaro, Caupolicán” (152), “Cantar materias ‘a lo divino” (folio 155), “Más plantas” (folio 304), “Alargar esto” (folio 85), que se refiere a la longitud de los poemas, en “Noche Andina” y también de orden de las estrofas. Por ejemplo, en el folio 59, al final escribe “Más allá” y al lado dibuja 3 puntos en una forma triangular. Posteriormente en el folio 77, vuelven a aparecer los 3 triángulo, señal de que lo que la estrofa del folio 59 debe pasar al 77.

Hay un intento por ordenar el principio del *Poema*. En el primer folio lo organiza: “1ª Parte Desierto- 2ª Parte Atacama” y abajo “3ª Parte Atacama”. En el folio 6 escribe “Comienzo. No bajé. Volví” al comienzo, el resto de la página está vacía. En la parte superior del folio 105 anota “Hacer comienzo” y abajo aparece un título tachado “La tierra hermosa” y los siguientes versos “El lindo Valle de Chile/ es mejor que sus engendros...”. En el folio 128 escribe “Antes de eso hacer el encuentro con el niño”, hay una flecha hacia el folio que está a la derecha, el 129 donde encontramos el poema “Tacna” a su lado se ve un signo de interrogación y arriba escribe “Comienzo del Poema”. Es posible que Mistral se esté preguntando si el poema “Tacna” podría funcionar como el

comienzo del poema. En el folio 137 leemos en el extremo superior “Trozos para añadir al comienzo. P. del Ciervo” y abajo aparece el poema “Atacama”. Posteriormente, en el folio 163 escribe “Comienzo del P. del Ciervo” y en la página enfrentada, es decir, a la derecha, en el folio 164 se lee “El Ciervo”. Finalmente, en el folio 171 escribe “Comienzo” junto a otras anotaciones marginales, y en el folio siguiente, el 172 identificamos los versos del poema que abre la obra, se trata de Hallazgo. Sin embargo, en el cuaderno no tiene título, solo se identifica como el comienzo: “Bajé por espacios y aires, / y más aires descendiendo”.



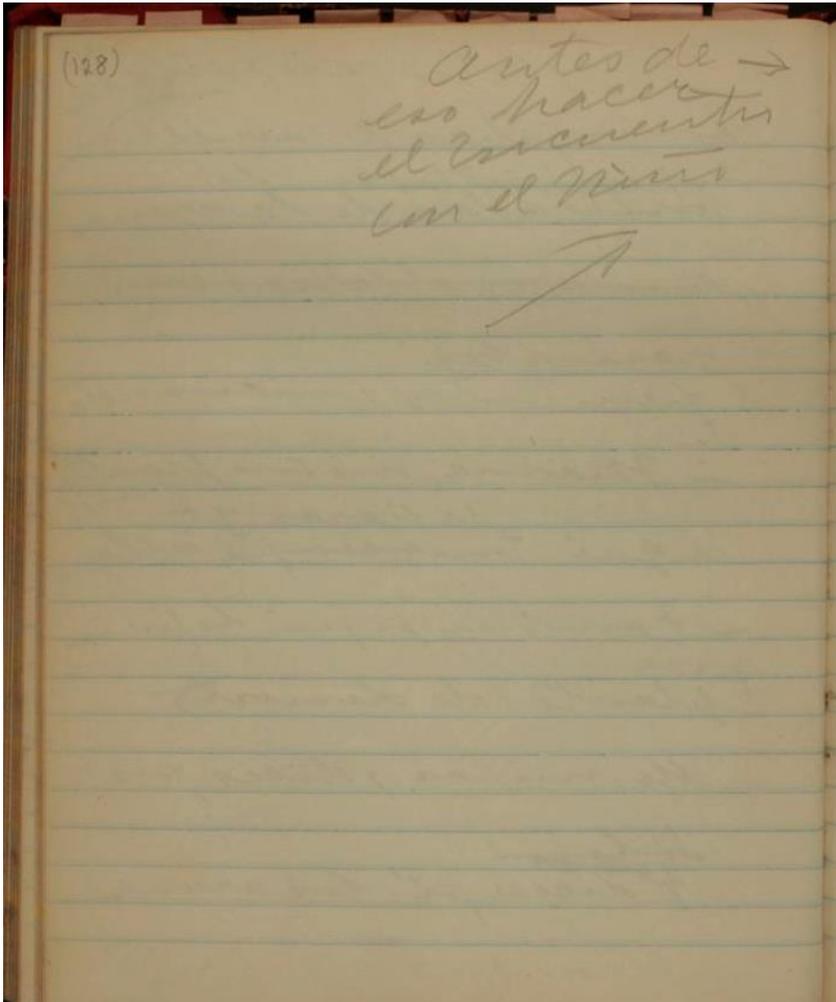
C1 folio 1.



C1 folio 6.

Valle de... (105)  
Vale de...  
Falso...  
esta...  
la...  
(11) La linda... de Chile  
es mejor que...  
ella es...  
con...  
ella no...  
rojos...  
ella se llama...  
y sujeto al...  
Fantas... y...

C1 folio 105.

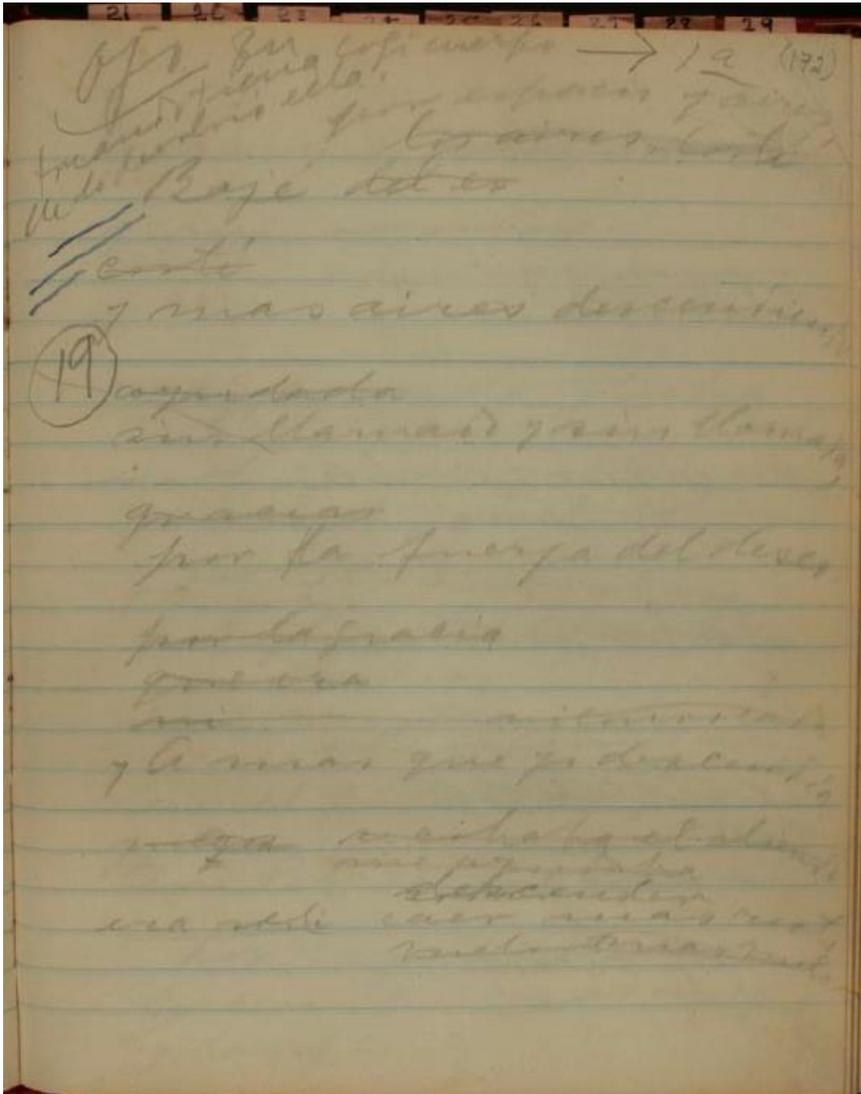


C1 folio 158.



(17) ~~7 saltando por las montañas~~ Me fue  
Comienzo  
cuando saltaron los ojos  
afuera  
Arados  
Por no haber  
me fui a hacer  
con los muchachos  
fueron  
14 de mayo  
con 200 2 ojos de rayo

C1 folio 171.



C1 folio 172.

En este cuaderno también identificamos poemas que hemos visto y otros nuevos “Noche andina” (folio 52), “Tordos” (folio 88), “Mariposas” (folio 99), “Desierto” (folio 123), “Atacama” (137), “Aromas” (138), “Araucanos” (folio 144), “Constelaciones” (folio 170), “Bajé por espacios y aires...” (171), “Animales” (204), “Volcán Villarrica” (208), “Helechos” (233), “Mariposas” (261), “Campesinos” (243), “Valle de Chile” (269), “Despertar” (279), “El fuego” (283), “Salvia” (333), “Helechos” (345). Al final del cuaderno en el folio 358 y el 359 aparece un índice con los siguientes poemas:

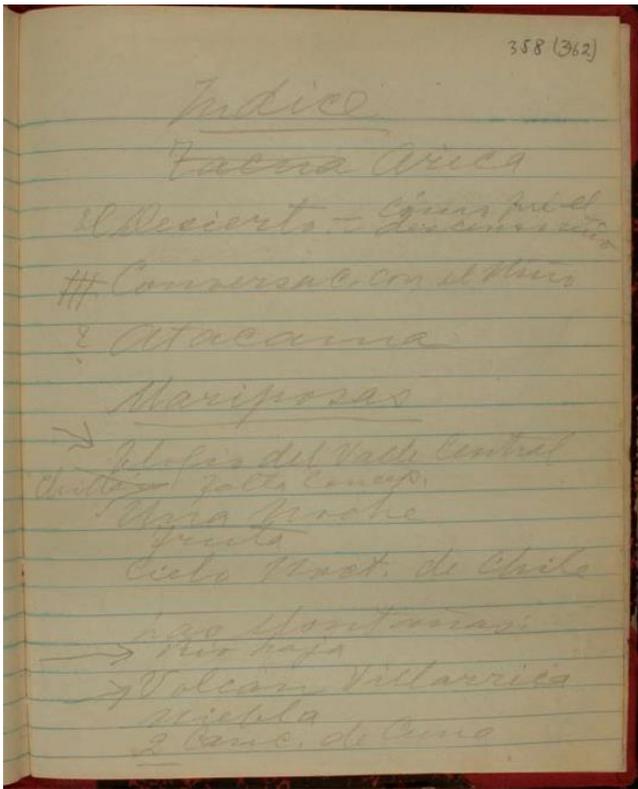
Folio 358:

Tacna Arica  
El Desierto- cómo fue el descenso mío  
Conversación con el niño  
Atacama  
Mariposas  
Elogio del Valle Central  
Chillán, Falta Concepción  
Una noche  
Fruta  
Cielo nocturno de Chile  
Las Montañas  
Río Laja  
Volcán Villarrica  
Niebla  
2° canción de cuna

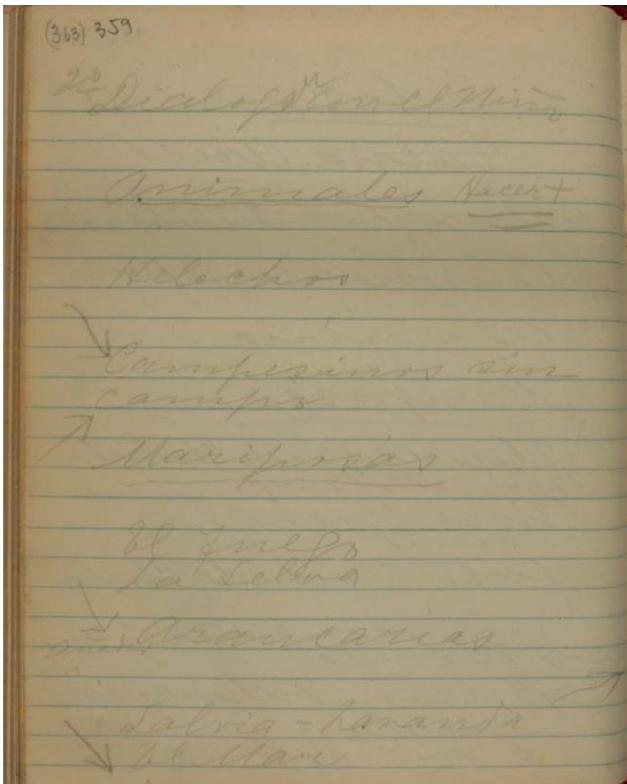
Folio 359:

Diálogo con el niño  
Animales hacer +  
Helechos  
Campesinos sin campo  
Mariposas  
Fuego  
La selva  
Araucarias  
Salvia-Lavanda  
El mar

Según la lista anterior, Mistral resuelve el comienzo del poema como “Tacna”, que tacha y escribe al lado “Arica”, en el poema siguiente “Desierto” explica “cómo fue el descenso mío”, es decir, su llegada a la tierra chilena para comenzar a recorrerla.



C1 Folio 158.



C1 Folio 159.

Pasemos al análisis del C22 y 17. Aunque está catalogado como un cuaderno, en realidad se trata de hojas sueltas manuscritas numeradas que están agrupadas en una libreta que en la portada versa C22 y 17. Las páginas son diferentes, de distintos tamaños y perforaciones, algunas dispuestas en vertical y otras en horizontal. Cabe destacar que, en estas páginas, encontramos 3 fechas de copia: 1953, 1955 y 1956. El cuaderno presenta poemas de *Lagar* y de la obra póstuma, de hecho, hasta el folio 29 hay borradores de *Lagar* y después encontramos poemas de “Poema de Chile” que no habían aparecido antes como “Copihues” (folio 30), “¿Qué año o qué día moriste...?” (folio 38), también estrofas para añadir en otro poema, por ejemplo “Añadir a las Palmas” en el folio 42, otra versión de “Valle de Elqui”, esta comienza “El Valle de Elqui tiene montañas...”, con grafía de Doris Dana se lee el título del poema y al lado izquierdo “Poema-Chile” (folio 44), “Raíces” que está copiado con una grafía desconocida, “Frutilla” (folio 52), “Reparto de la tierra” (folio 84), “Garzas” (124), “La perdiz” (126), “Huerta” (129), “El cuco” con grafía de Doris Dana (135), “Montañas mías” (138), “Bajé por espacio y aire/ y más aires, descendiendo”, es “Hallazgo” pero sin título (139), al igual que en el cuaderno anterior, “La chinchilla” (folio 140). En estos poemas también encontramos diálogos entre la fantasma y el niño.

A diferencia de los cuadernos anteriores, en estas páginas no hay anotaciones o indicaciones para la redacción del poema. Se debe tratar de copias pasadas en limpio que tienen correcciones y reescrituras. Este cuaderno solo cuenta con material redaccional. En efecto, las páginas sueltas del legado también corresponden a copias mecanografiadas del material de los cuadernos, con reescrituras y correcciones.

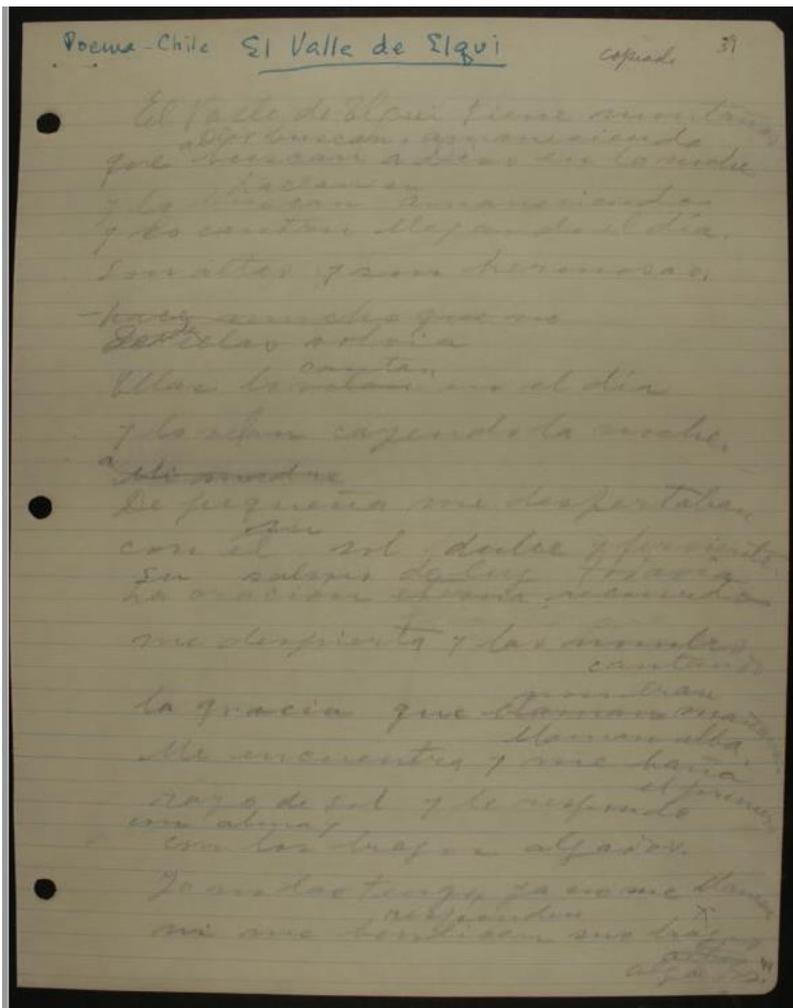
N. D. J. J. J.  
Copihues  
19-2-55

Copihues

Hay en la danza y en el baile  
de nuestra Madre la Selva -  
pácan, pácan y repasan  
como que oscuras que la pequeña,  
unos folios de color,  
unos peatos <sup>unos peatos</sup> <sup>de la peca</sup>  
Si, que en la oscuridad y la de  
es como si fueran peatos  
a atacar <sup>de</sup>  
Si, de avras y con de los  
colores, los estoy viendo,  
manía, que son ellos, manía,  
Por, para. Por qué siguen?  
Para, que yo quiero verlos,  
Me disfunde que la selva  
flor una de pequeña leños.  
¿que lindos que los de  
de repente, como un coro.

30

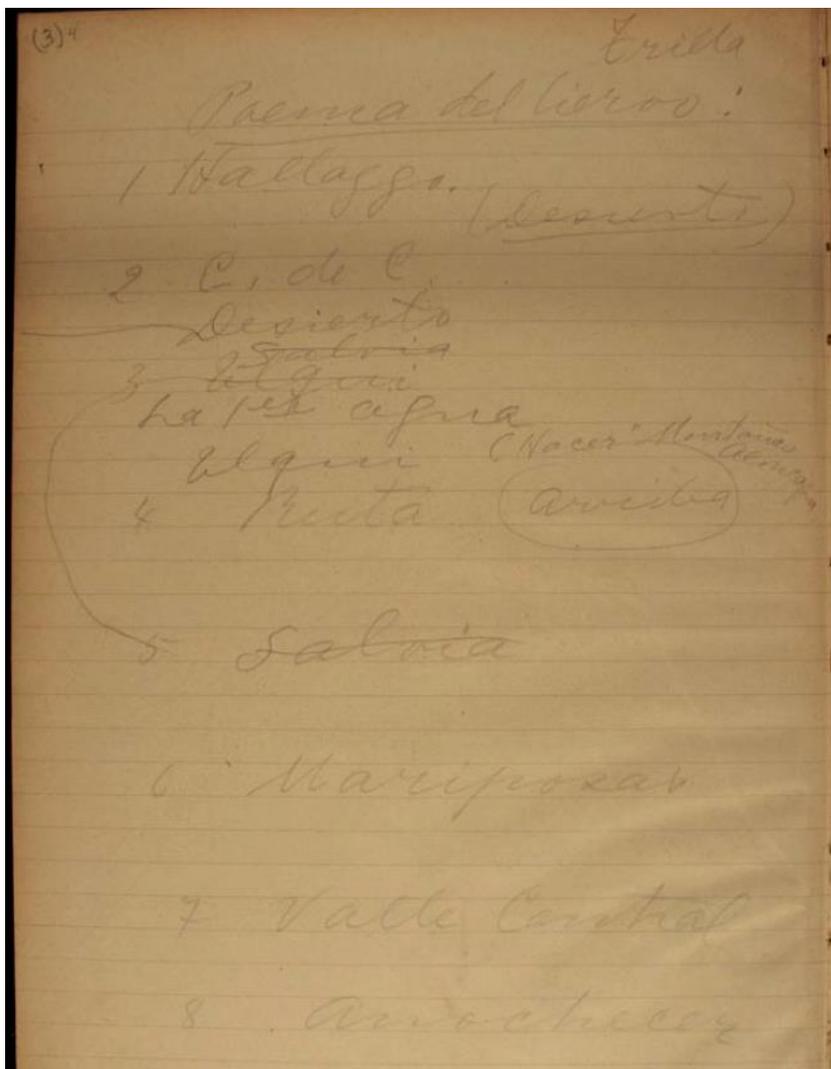
C22 y 27, Folio 30, poema "Copihues".



C22 y 77, folio 39, otra versión de “Valle de Elqui”.

En el cuaderno 4 es tan heterogéneo como el cuaderno 1. También incluye anotaciones o indicaciones para sí misma sobre la confección del poema, listas de poemas y poemas. Al comienzo aparece una lista de poemas con una grafía desconocida, aunque parte de la página está borrada, se puede leer en el folio 1: “Ruta”, “Salvia”, “Valle Central”, “Cordillera”, “Mariposas”, “Valle de Chile”, “Anochecer”, “Fuego”, “Helechos”, “Tacna” y al final de la página “Valle Elqui”. Todos estos poemas pertenecen a *Poema de Chile*. En el folio 2 aparece un borrador del poema “La malva fina”. En el tercer folio hay un índice con el título “Poema del ciervo”. Es probable que este sea otro de los nombres con los que la poeta se refería a *Poema de Chile*, pues a continuación hay una lista numerada con poemas que ya hemos leído en otros cuadernos.

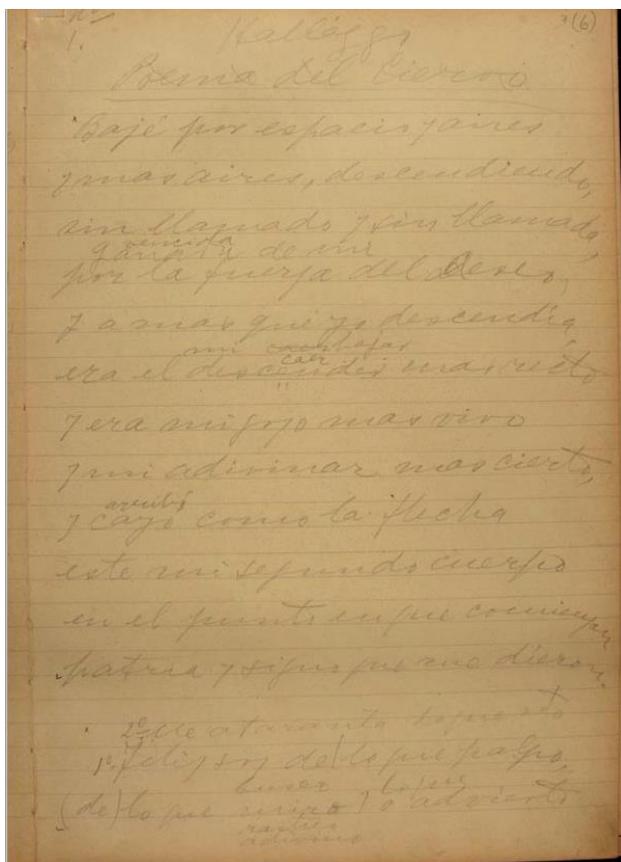
Identificamos en este cuaderno por primera vez el título “Hallazgo” antecedido de un “1” ya que, si bien los versos de este poema estaban en los cuadernos C1 y C22 y 17, no existía como nombre de poema o título para identificarlo:



C4 folio 3.

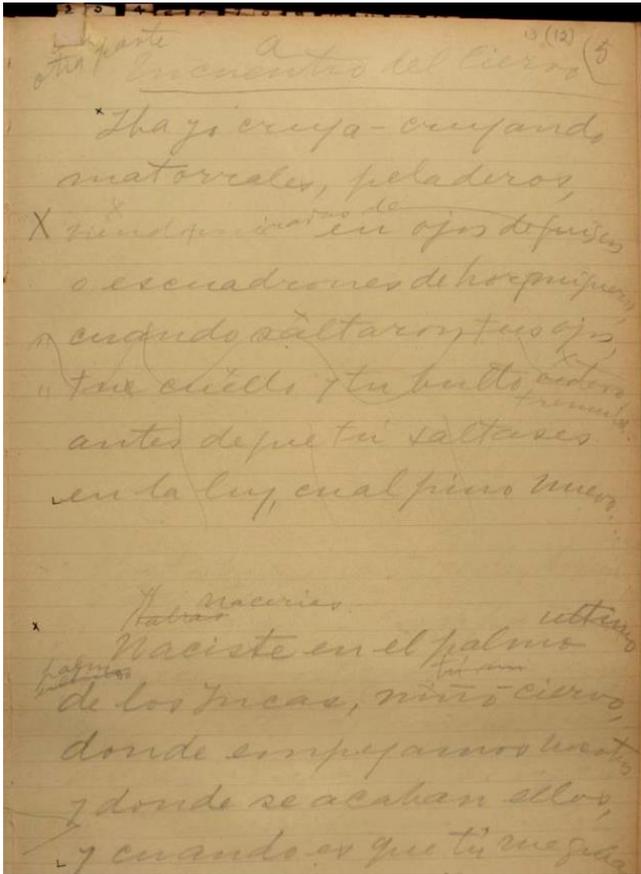
En el folio 5 anota “Hay esto” y escribe una lista con los siguientes poemas y anotaciones al lado entre paréntesis: “Hallazgo”, “Encuentro con el C. (falta)”, “Desierto- hay 3 partes”, “C[anción]. de C[una]. del Ciervo”, “El Valle-Central/viaje (hay 2 partes)”, “Atacama (no está hecha)”, “Valle de Elqui”, “Maitén”, “Ruta”. Posteriormente, en el folio 6 nos encontramos con el nacimiento o el origen del poema “Hallazgo”, ya que aparece tachado “Poema

del ciervo” y arriba escribe “Hallazgo” y comienza con los mismos versos que hemos leído antes: “Bajé por espacios y aires/ y más aires, descendiendo”.



C4 folio 6.

En el folio 12 escribe “Encuentro del ciervo”, sin embargo, en las estrofas siguientes reconocemos nuevamente un fragmento del poema “Hallazgo”: “Iba yo cruza-cruzando/ matorrales, peladeros...”. Es decir, ambos poemas “Poema del ciervo” y “Encuentro con el ciervo” en una fase posterior, como copias mecanografiadas, pasan a formar parte de un solo poema “Hallazgo”.

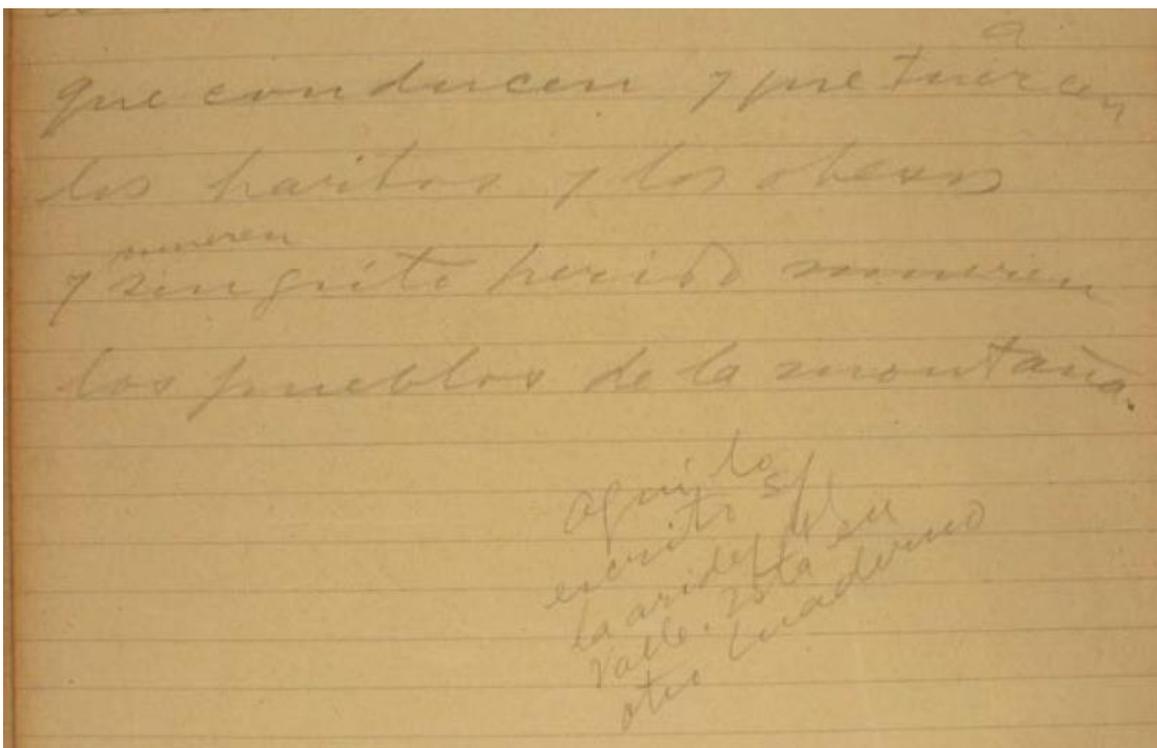


C4 folio 12.

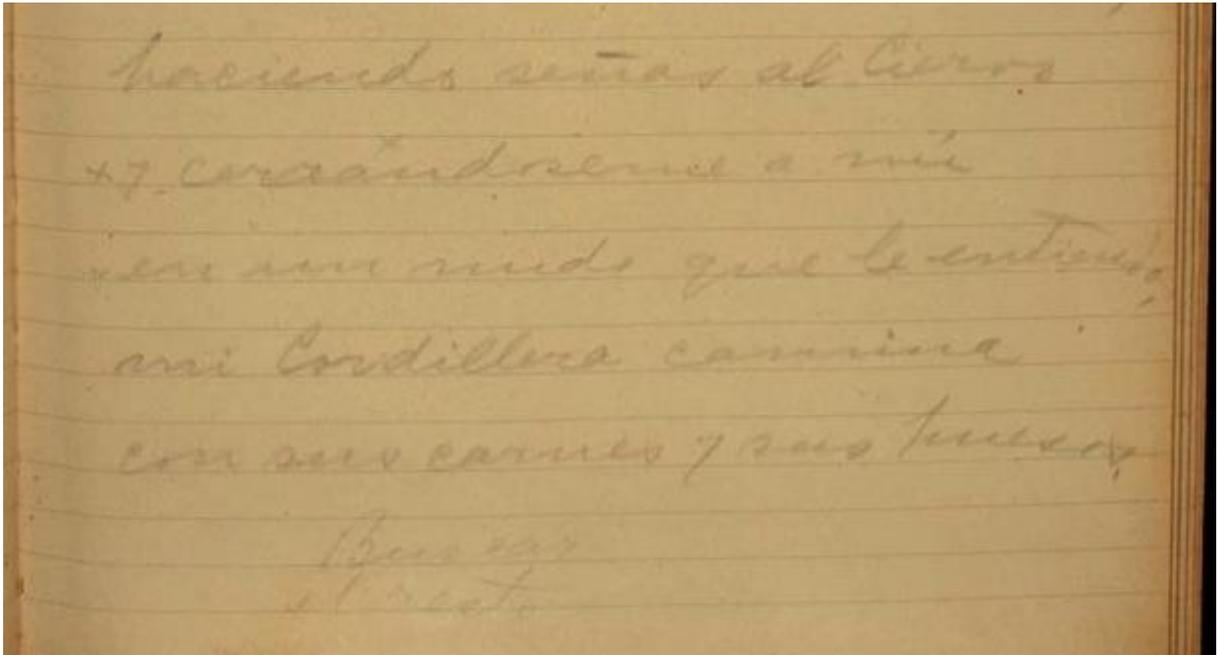
Las listas para organizar el trabajo es algo recurrente en la composición de la obra. En el folio 22 nuevamente notamos una lista de poemas de la obra, en la que reconocemos los poemas: “Encuentro con el ciervo”, “Montañas”, “Misioneros”, “Desierto”, “Ruta”, “Huertos”, “Valle Central”, “Animales”, “Mariposas”, “Campesinos”, “Conversación con el niño”, “Aromas”, “Araucaria”, “Noche”, “Fuego”, “Helechos”, “Volcán Villarrica”, “Cielo estrellado”. Esta lista incluye más poemas que la anterior. Volvemos a encontrar anotaciones o indicaciones que la escritora sobre el orden u organización de los poemas, por ejemplo, en el folio 23, en un costado superior escribe “Más allá la Canción de cuna”, “¡Ojo! esto debe ir enseguida del Desierto” (folio 42), se refiere al poema “En tierras blancas de sed” que aparece sin título, en el folio 71 anota: “Después de Desierto Coquimbo. Ojo!”. Abajo se reconocen versos de “Valle Central”, sin título. El orden de los poemas era algo en lo que insistía, este orden del recorrido era desde el norte, centro y sur del país, primero el

“Desierto” de Atacama y luego el “Valle Central”. También escribe sobre los episodios que faltan por contar, como: “Pintar el cansancio del ciervo” (folio 23) e insiste en una anotación que ha escrito en otros cuadernos: “Falta contar el encuentro con el niño” (folio 28).

En este cuaderno además hay indicaciones que involucran otros cuadernos. En el folio 37 debajo de una estrofa de “Valle de Elqui” indica: “Aquí lo escrito sobre la aridez del valle. Está en otro cuaderno”. Esto significa que hay trozos que están en otros cuadernos, como piezas de un puzle que hay que reunir, una dispersión, sin indicar a qué cuaderno se refiere, pero la poeta sí lo recuerda y escribe. Y anotaciones más ambiguas o menos precisas como en el folio 76, donde encontramos el poema “Cordillera”, escribe “Buscar el resto”, que indica que hay más contenido en otros archivos, pero no se detalla el número del cuaderno.

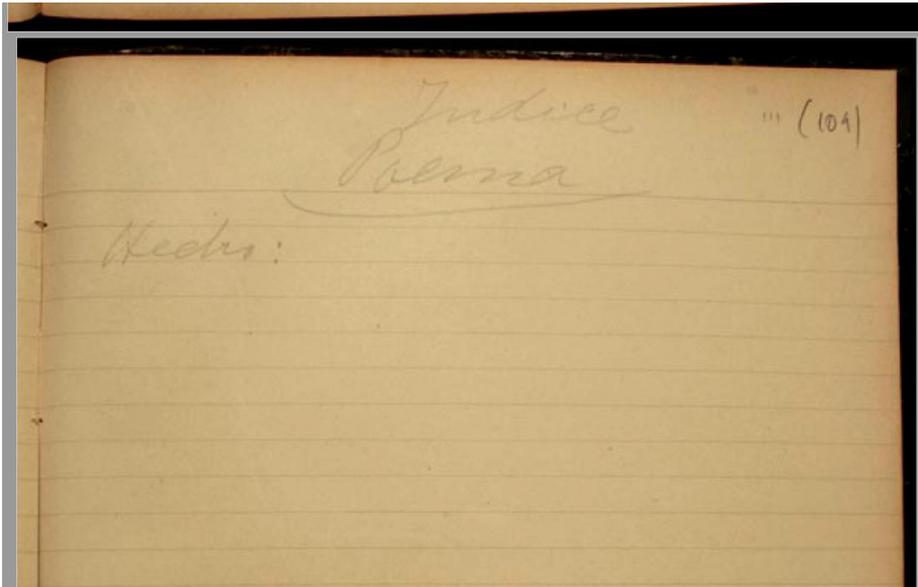


C4 Folio 37.



C4 folio 76.

Hay más borradores de poemas: “Desierto” con título (folio 18), “Canción de Cuna” (folio 24), “En tierras blancas de sed”, sin título (folio 43), “Atacama” sin título, pero se reconocen los versos del comienzo: “En arribando a Atacama/ se nos acaba el desierto...” (folio 51), “Maitén sin título, “Donde empiezan humedales...” (folio 52), “La Perdiz” (folio 54), “La Ruta” (folio 57), “Salvia” (folio 63), “Valle Central” (folio 71), “Campesinos”, (folio 72), otra versión de “Cordillera” (folio 76), “Mariposas” (folio 82), “El Valle de Chile” (86), “Anochecer” (92), “Fuego” (93), “Araucarias” (folio 104). En este cuaderno también identificamos el diálogo directo entre la fantasma y el niño. En el folio 88: “qué dices tú, mama mía,/ hablas sola y no te entiendo” en “Valle de Chile”, es el mismo diálogo que en el C1, folio 109. Otro diálogo en folio 98 en el poema “Fuego”: “-Mama, me da miedo el fuego. / Tómame que doy un grito”. Por otro lado, encontramos versiones diferentes de algunos poemas. Es el caso de “Helechos”, “Cordillera” y “Valle de Elqui”. Como último comentario resaltamos otro intento de Mistral por organizar el material pero que no logra realizarse y queda en una nebulosa. Así, solo leemos “Índice Poema”, y abajo “Hecho:” pero hay un espacio vacío:



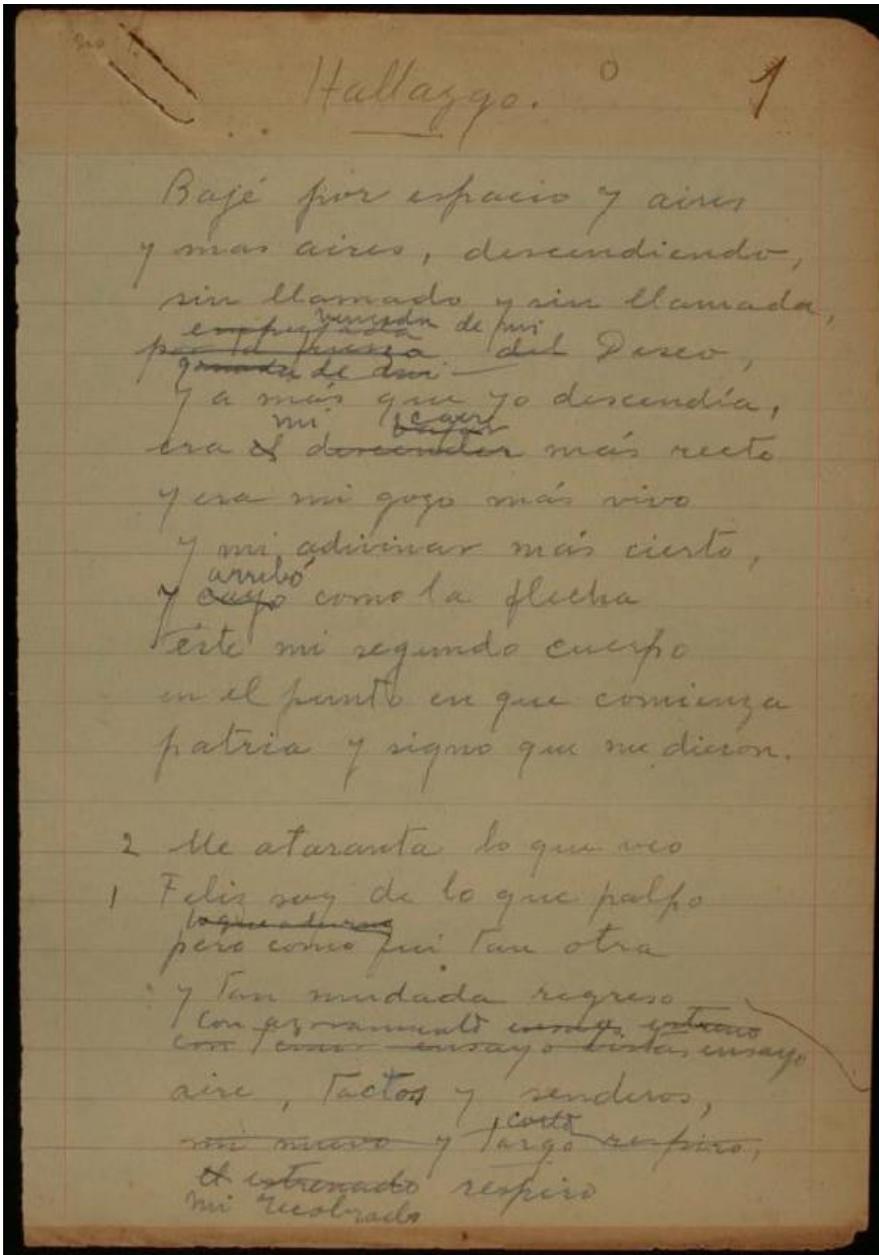
C4, folio 101.

El C519 es diferente a los copiados en 1953, pues no tiene grafía de Mistral. Está escrito por Palma Guillén, amiga de la poeta, quien solía hacer algunas copias de los poemas porque entendía la grafía de Mistral. Se hacen sugerencias al texto, correcciones y comentarios. Por ejemplo, en el folio 36 “Esta estrofa para después, para la despedida o para el cansancio del ciervo” y “Esta estrofa para otra ocasión” (folio 43), haciendo referencia a que los versos o estrofas de esos folios se pueden reutilizar o reciclar en otra parte del texto poético.

En el cuaderno encontramos dos títulos de poemas, “Hallazgo y “Encuentro con el ciervo”, pero el poema ya está estructurado como aparece en el C4, es decir, como un solo poema con un solo título “Hallazgo”. Hay anotaciones sobre la presencia del niño: “El encuentro con el niño” (folio 11) y en el folio 69 reconocemos un diálogo por primera vez en este cuaderno, pero no se reconoce el poema: “No tienen sed los fantasmas? Ay, mi chiquito, tú entiendes/ a veces, pero otras nada...”.

En el cuaderno identificamos los poemas: “Hallazgo”, “Encuentro con el ciervo”, “Desierto”, “Canción de cuna del ciervo”, “Helechos”, “Mariposas”, “El tiempo” (que es de *Lagar*), “La perdiz”. Nuevamente y pasados en limpio del borrador anterior “Hallazgo”, “Encuentro con el ciervo”, “Desierto”, “Canción de

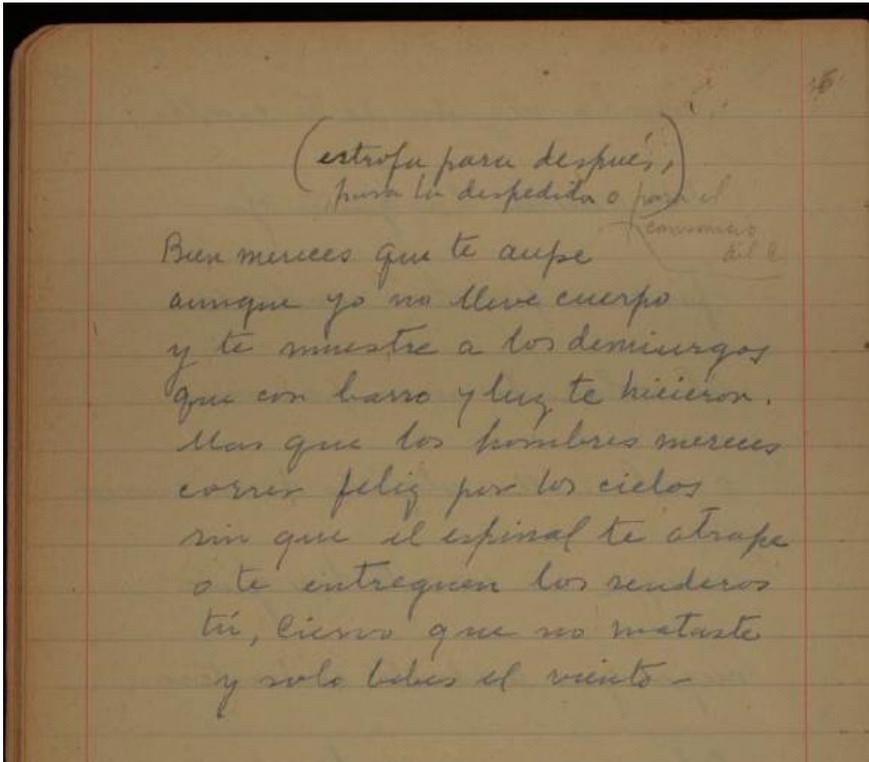
cuna del ciervo", "La perdiz". Además de "Salvia" y "Ruta". Hay poemas que no tienen título, pero se reconocen por sus versos: "El Maitén", "En tierras blancas de sed", "Atacama", "Valle de Elqui".



C519, folio 1.

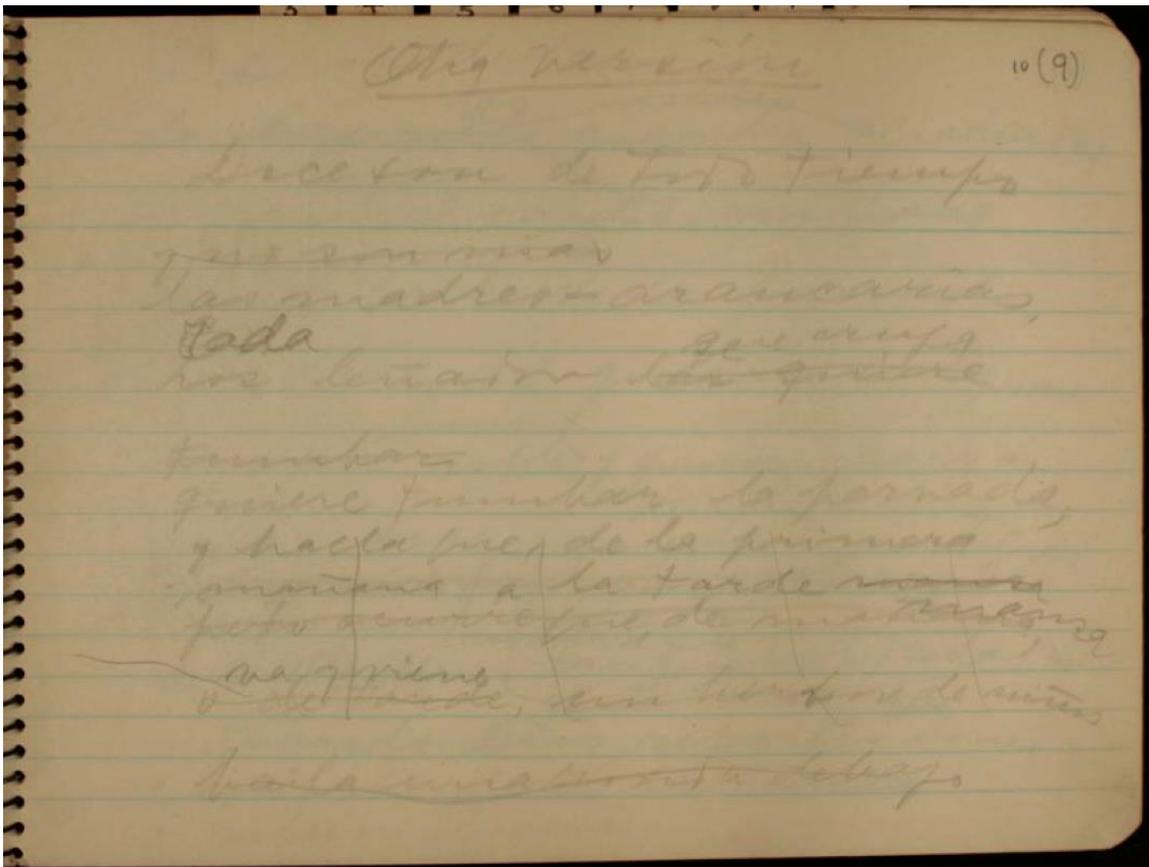
Hallazgo.

Bajé por espacio y aires  
y más aires, descendiendo,  
sin llamado y sin llamada,  
vencida de mi deseo,  
y a más que yo descendía  
era mi caer más recto  
y era mi gozo más vivo  
y mi adivinar más cierto,  
y arribó como la flecha  
este mi segundo cuerpo



C519, folio 36.

El C14 guarda dos versiones de "Araucarias". Desde el folio 10 hasta el 21, se encuentra la versión que hemos visto en otros cuadernos, que comienza "Doce son de todo tiempo..." pero desde el folio 2 hasta el folio 9 hay una versión diferente. Como hemos constatado en este grupo de cuadernos, otra de las transformaciones en el proceso de escritura es la duplicidad de los poemas, es decir, existe otra versión para ese mismo poema, por lo que coexisten, conviven entre los manuscritos y Mistral no elige uno por sobre otro. Entre el folio 22 hasta el 28, aparece "Balada de la Menta". También en este cuaderno hay diálogo con el niño: "Mama, todo lo que vos/ me conversáis es un cuento?", en el poema "Araucarias" (versión que hemos visto anteriormente en otros cuadernos). A partir del folio 29 hay poemas de *Lagar*: "Nada", "Desvariado", "Regreso de Barcas", "El huésped", "Mujeres de pescadores", "El Regreso" y "Mañanas".



C14, folio 10, poema "Araucarias", en el título se lee "otra versión".

Recordemos que han pasado 5 años desde la copia y organización anterior, desde 1948 a 1953, y en este tiempo el *Poema* se sometió a cambios importantes, tanto en su forma como en su contenido. En este grupo de poemas es interesante destacar que disminuye la presencia de poemas de *Lagar*, casi todo su contenido poético es de *Poema de Chile* o presenta pocos poemas de *Lagar*, si lo comparamos con los cuadernos que datan de fechas anteriores. Podemos notar en los materiales copiados en 1953 más cuadernos dedicados exclusivamente a la obra póstuma. Este es el caso de C1, C4 y C519. Otro aspecto que notamos es que desaparece el nombre "Recado de Chile" y la obra ya comienza a denominarse *Poema de Chile*. Lo que también podemos cotejar con la correspondencia. En 1952, Martha Salotti se refiere al texto como "Recado de Chile" y celebra que Mistral esté escribiéndolo: "¡Qué

buena cosa es saberla con mi Recado de Chile entre las manos!”<sup>29</sup>. Para el año 1954, la obra ya se consolida con el nombre de *Poema de Chile* y así lo anuncia Gabriela Mistral en una carta al crítico literario Alone (Hernán Díaz Arrieta)<sup>30</sup>: “Aunque callada le estoy muy agradecida por las ayudas que me ha dado –y me dará, espero– en ese *Poema de Chile* que no sale nunca”<sup>31</sup>.

### Copiados en 1954

Año	Cuaderno	Comentarios
Copiado en 1954	C7(64 folios)	<p>Primer folio con grafía desconocida se lee una lista breve con los siguientes poemas de obra: “Boldo”, “Noche Andina”, “Flores”, “Jardines”, “Flores de Chile”.</p> <p>Folio 1 Instrucciones de para hacer: “Algo de magia, de presencia en el P. de Chile”. “Ciervo”, “Hacer bien los mineros”, “La fragua”, “La siembra”, “alfilerillo”, “Otras hierbas (no las hay venenosas)”.</p> <p>Folio 2 borrador poema “Boldo” copiado enero 1954.</p> <p>En el folio 3 escribe: “Hablar en desvarío” y abajo agrega “cosas que no se ven”. Más abajo: “Valle del Elqui”, “Mi madre”, “Mi hermana”.</p> <p>Folio 8 escribe en el extremo superior de la página “Después de “Desierto”, “Noche Andina”.</p> <p>Folio 9 Hacer aldeas y con constelación</p> <p>Folio 15 al 19 hay palabras que riman.</p> <p>Folio 20 hasta 33 “Flores” copiado enero 1954</p> <p>Folio 36 y 37 Jardines copiado 1954</p>

<sup>29</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0009221.pdf>

<sup>30</sup> Alone, pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), fue un crítico literario chileno.

<sup>31</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0010874.pdf>

		<p>Folio 39 hasta la 59 “Flores de Chile” copiado enero 1954</p> <p>Folio 50 Instrucción: “Alargar lo que sigue”.</p> <p>Folio 61 Como título Poema de Chile y lista con 3 poemas “Boldo”, “Noche andina”, “Palmas”.</p>
<p>Copiado en enero 1954</p>	<p>C2 (46 folios)</p>	<p>Folio 2 poema “Palmas”</p> <p>Folio 8 “Cuento perdido” en este poema hay diálogo con el niño, pero no aparece en los índices de organización de la obra. Es posible que no se pasara en limpio. No está en las copias u hojas sueltas.</p> <p>Folio 10 “Hacer otro poema con este metro”.</p> <p>Folio 11 ejercicios de rima.</p> <p>Folio 16 estrofas que no se reconocen.</p> <p>Folio 21 hasta folio 36 hay una versión de “El Mar” comienza: “Mentaste, Gabriela, el mar...”</p> <p>Folio 24 Instrucción junto a los versos: “Contar los bichos marinos”.</p> <p>Folio 38 hasta el 45 “Manzanillas”</p>
<p>Copiado 1954</p>	<p>C20 (244 folios)</p>	<p>En la portada del cuaderno hay una lista con muchos poemas que pertenecen a la obra. El primero no tiene título, se cita el primer verso: “Bajé por espacios y aires...” al lado con grafía de Salotti se lee “Hallazgo” y al lado de todos los poemas leemos “copiado” con la misma grafía. Después siguen “Desierto”, “Valle de Elqui”, “Palmas de Ocoa”, “Concón”, “Luz”, “Ruta”, “Alamedas”, “Mariposas”, “Alcohol”, “Valle de Chile”,</p>

	<p>“Mariposas”, “Cordillera”, “Noche de Metales”, “Fruta”, “Mariposas”(misma versión), “Chillán”, “Fruta(misma versión)”, “Tomé”, “Talcahuano”, “Biobío”, “Concepción”, “Linares”, “Misioneros”, “La selva”, con grafía de Salotti “Algo se asoma y giesta”, “El fuego”, “El mar”, “Cormorán” con grafía de Salotti, “Niebla”, “El fuego”, “Canción de cuna del ciervo”, “Canción para dormir al Huemul”, “Casandra” (publicado en <i>Lagar</i>), “Despedida”, “Viento Norte”, “Helechos”.</p> <p>En el primer folio Índice con grafía desconocida.</p> <p>Dice “Comienzo” y agrega como título “Bajé por espacios...”.</p> <p>“Casandra” está tachado del índice. Este poema pertenece a <i>Lagar</i>. Todos los demás a <i>Poema de Chile</i>.</p> <p>Mistral escribe una anotación junto al poema “Misioneros” “añadir”.</p> <p>Folio 2 Anotaciones de Mistral: “Añadir el encuentro con otros animales chilenos”, “visión de la faena agrícola”</p> <p>“Hombres de oficios de aldeas”, “Hombres de [...]”</p> <p>“Datos sobre los misioneros”, “Araucanos”</p> <p>“Bío Bío”, “Salto del Laja”.</p> <p>Folio 3 Anotación “Llevar” “La niebla”, “Cordillera”, “Salvia”.</p> <p>Folio 5 “Están por hacer”:</p> <p>1 Las gentes que cosechan (hacerlas ver)</p> <p>2 El comienzo de la Cord.</p>
--	--

		<p>Color a diversas horas</p> <p>Tajos, formas, laderas</p> <p><u>Presencia</u>. Inspirac[ión]</p> <p>Silencio Cascadas</p> <p>Línea de cumbres</p> <p>Buscar la cascada</p> <p>3 Gente de la Ruta</p> <p>4 [ilegible]</p> <p>Contar Chile al niño en Tacna</p> <p>5 Chañar</p> <p>Selva Montaña Niebla Biobio Palmas de Ocoa</p> <p>Folio 5 ejercicios de rimas</p> <p>Folio 6 Título “Recado sobre un viaje”</p> <p>Charloteo con el niño</p> <p>Encuentro con el ciervo</p> <p>Desierto</p> <p>Primera canción de Cuna</p> <p>Atacama</p> <p>Mineros</p> <p>Folio 7 rimas</p> <p>Folio 8</p> <p>Valle de Elqui</p> <p>Palmas de Ocoa</p> <p>Concon</p>
--	--	---

		<p>Ruta</p> <p>Luz</p> <p>Alamedas</p> <p>Chillán</p> <p>Folio 9 rimas</p> <p>10 Título “Recado de un viaje imag[inario]”. Aparecen estrofas que en el C4 nombra como “Hallazgo”.</p> <p>folio 12 “Ciervo- encuentro niño encuentro”</p> <p>Folio 18 Grafía de Dana “Iba yo cruza-cruzando” anotación de Mistral “Pasarlo al comienzo”, más abajo “Ordenar. 4 páginas”</p> <p>Folio 19 Anotación “Falta el encuentro con el niño” y ejercicios de rimas</p> <p>Folio 20 al final indicación de organización u orden “Más allá”</p> <p>Folio 22 Anotación de Mistral en la parte superior de la página “P. Valdivia”, versos con grafía de Dana y Mistral. Al final Mistral escribe “Esto más allá” indicación de orden.</p> <p>Folio 26 escribe “Espacio” entre estrofas copiadas por Dana.</p> <p>Rimas en páginas pares, las de la página izquierda del cuaderno.</p> <p>Folio 31 indicación “Pasarlas antes. Después 1as páginas” La estrofa “Iba yo cruzando, andando/matorrales, peladeros...”</p>
--	--	---

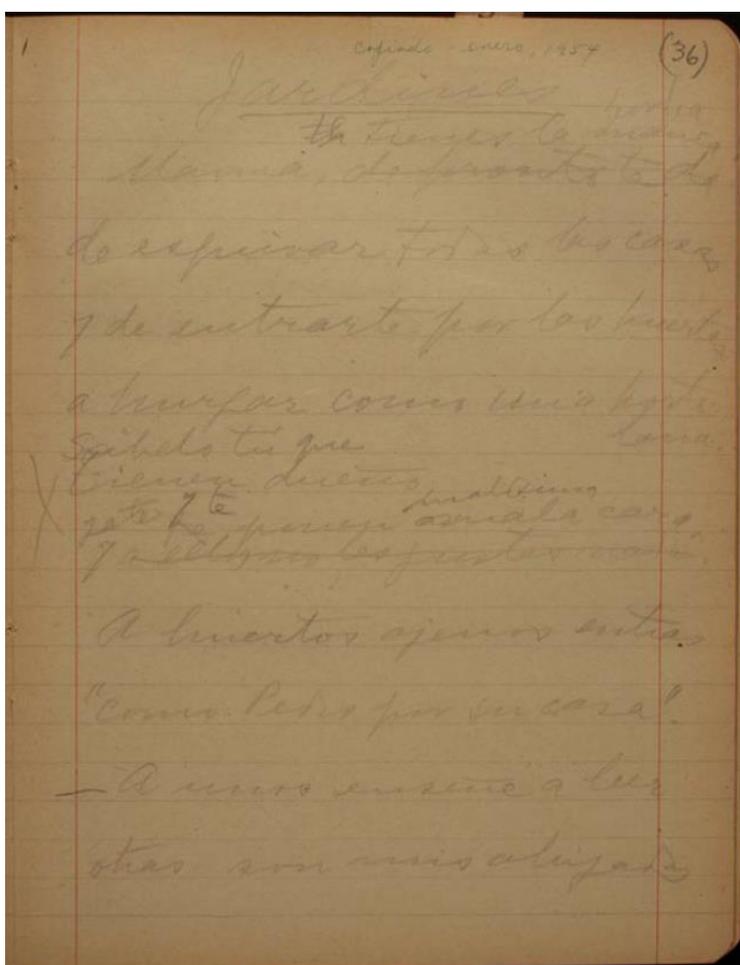
		<p>Folio 32 “Contar + del encuentro”</p> <p>34 “Desierto”, anotación de Mistral “Antes?”</p> <p>Folio 37 Diálogo con el niño y al final escribe anotación “Decir que el Ciervo se va adormeciendo”.</p> <p>Folio 38 C[anción]. de C[una]. Encierra una estrofa en un círculo y escribe “Final”</p> <p>Folio 40 anotación “Añadir esto a la pág. 15”. “C. de Cuna del Niño” aparece tachado.</p> <p>Folio 43 “Tengo de llegar al Valle” sin título, corresponde al Valle de Elqui”</p> <p>Folio 50 poema “En tierras blancas de sed” sin título.</p> <p>Folio 53 Sin título “Aconcagua”</p> <p>Folio 54 se reconoce una estrofa de “La ruta” “El mayoral de los Andes...”</p> <p>Folio 60 “Palmas de Ocoa” con título.</p> <p>Folio 64 “Concón” con título.</p> <p>Folio 68 “Luz” corresponde a borrador de “Luz de Chile”</p> <p>Folio 70 “Ruta 2° Cap.” “Qué hermosa corre la Ruta...”</p> <p>Folio 74 “Alamedas” con título</p> <p>Folio 78 “Alcohol” y otro poema “Chile” “La linda tierra de Chile...”</p> <p>Folio 82 “Mariposas” con título</p> <p>“(¿Aquí o después de La Luz?) “se pregunta dónde poner una estrofa que en copias en limpio reconocemos de “Luz de Chile” la estrofa “Lindo</p>
--	--	---

		<p>trotecito lleva/ el ciervo en Abel contento...”</p> <p>Folio 86 “Cordillera” con título</p> <p>Folio 94 “Noche de metales” con título</p> <p>Folio 100 “Frutas” con título y anotación “Alargar: doblarla.”</p> <p>Folio 106 “Mariposas” con título</p> <p>Folio 110 Chillán con título</p> <p>Folio 112 “hacer los carboneros”</p> <p>Folio 115 “Puerto Montt” (inédito)</p> <p>Folio 116 título “Frutas” arriba escribe “Faltan los mineros”.</p> <p>Folio 118 “Ruido de la escuela” escrito arriba, anotación</p> <p>Folio 121 Anotación “El poleo ponerlo en la salvia”.</p> <p>Folio 122 “Tomé” con título</p> <p>Folio 123 “Talcahuano” con título</p> <p>Folio 124 “Bio-bío” con título</p> <p>Folio 125 “Concepción” con título</p> <p>Folio 129 “Linares” con título</p> <p>Folio 131 “La piedra de la amistad” con título.</p> <p>Folio 133 “Misioneros” con títulos.</p> <p>Folio 137 “La selva” con título</p> <p>Folio 149 “El fuego, con título</p> <p>Folio 155 “El Mar”, con título, versión “Que vamos llegando al mar...”</p>
--	--	--

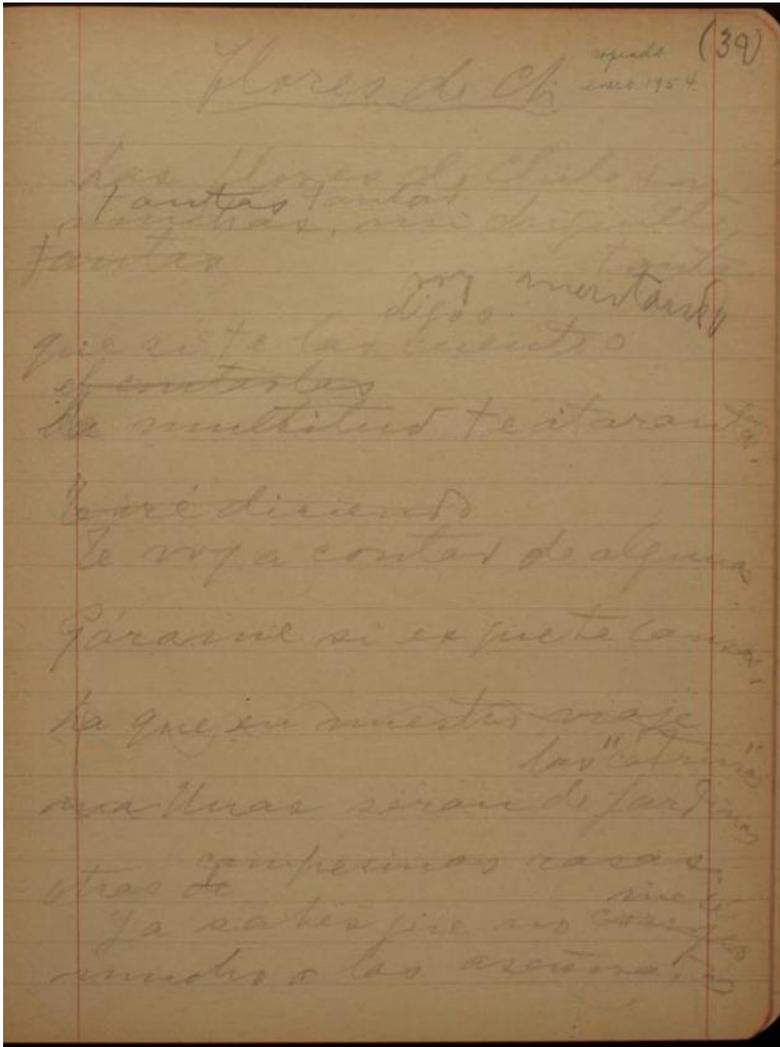
		<p>Folio 156 “Cormoranes”</p> <p>Folio 159 “Patagonia”</p> <p>Folio 163 “Niebla” anotación “Antes”</p> <p>Folio 181 “El Fuego”, anotación “Falta el agua” y “más allá”.</p> <p>Folio 183 “El fuego”</p> <p>192 “Canción de cuna del huemul”</p> <p>198 “Canción de cuna”</p> <p>206 Canción para dormir al huemul</p> <p>217 “Casandra” de <i>Lagar</i></p> <p>226 “Parece que falta solo la Patagonia”, “El cuento de Bernardo”</p> <p>231 “Despedida” anotación “Final”. Con grafía de Salotti “copiado en 1954”.</p> <p>235 Viento Norte</p> <p>239 Helechos</p> <p>244 Anotación “Faltan los Archipiélagos del sur y otros ríos y afirmar la Cordillera. Y las frutas y canción de cosecheros y pescadores”.</p>
--	--	--

En C7 encontramos las anotaciones que la poeta suele hacer en los cuadernos, aunque con menos insistencia. Estas se refieren a agregar contenido al poema: “Hacer bien los mineros”, “Siembra”, “Otras hierbas (no las hay venenosas)”, todas en el folio 1. En el folio 3 “Hablar en desvarío”, “Cosas que no se ven” y notamos una autorreferencia “Valle del Elqui”, “Mi madre”, “Mi hermana”. En el folio 9, “Hacer aldeas”. Las indicaciones también responden al

orden de los poemas, cuál va primero y cuál va después, por ejemplo, escribe “Después de Desierto” al lado del título del poema “Noche Andina”. También destacamos una anotación sobre la extensión de los poemas, en el folio 50 en el poema “Flores de Chile”, escribe “Alargar lo que sigue”. Otra de los hábitos de escritura que hemos observado es listar en varios folios consecutivos palabras que tienen la misma rima (folio 15 al folio 19). Por último, en este cuaderno aparecen los poemas “Boldero”, “Noche andina”, “Flores” y poemas que no hemos visto en cuadernos anteriores como “Flores de Chile” y “Jardines”. En estos poemas también encontramos diálogo entre el niño y la mamá fantasma.



C7, folio 36. Borrador poema “Jardines”.



C7, folio 39, borrador de poema "Flores de Chile".

En el C2 también hallamos nuevos poemas, como "Palmas" (folio 2) y, además, constatamos un poema llamado "Cuento perdido" (folio 8), en el que hay diálogo entre el niño y la fantasma, pero este poema no aparece en el resto de los cuadernos, ni en las copias mecanografiadas, solo lo encontramos en un índice, en el C9 (que no tiene fecha y analizaremos más adelante), en el título, en el folio 5. En el folio 21, se lee una versión de "El Mar", que comienza "Mentas, Gabriela, el mar...", en el folio 24 de este poema anota: "Contar los bichos marinos". Por último, al final del cuaderno leemos un nuevo poema que va a formar parte de la obra "Manzanillas" (desde el folio 38 hasta el 45).

El C20 es un cuaderno extenso, con mucho material de *Poema de Chile*, todos los poemas forman parte de la obra, excepto "Casandra" que

corresponde a *Lagar*, por esto, es uno de los cuadernos más completos y con más poemas de la obra. Hay varias páginas con listas de poemas y ejercicios de rima y anotaciones sobre la composición.

Pese a que su fecha de copia es 1954, tiene contenido poético que se asemeja a los copiados en 1953 y 1948. Primero, podemos notarlo en el título de la obra, ya que en el folio 10, la poeta escribe “Recado de un viaje imaginario” y comienza con los siguientes versos: “Bajé por espacio y aires...” este poema es “Hallazgo”, el mismo que en el cuaderno 4 vimos titulado. En los cuadernos anteriores Recado comenzaba diferente: “Quiero ir, quiero llegar” y es alrededor de 1954 donde desaparece ese comienzo para transformarse definitivamente en “Hallazgo”. Hay poemas sin título, algunos de los que encontramos también en los cuadernos copiados en 1948, como “Tengo de llegar al Valle”, corresponde al Valle de Elqui” (folio 43), el poema “En tierras blancas de sed” (folio 50) y “Aconcagua” (folio 53) y los poemas con título que se reconocen desde los primeros cuadernos “Concón”, “Alamedas”, “Palmas de Ocoa”. Este podría tratarse de un cuaderno que fue escrito entre ambas fechas porque se reconocen elementos de los dos grupos de cuadernos. Por otra parte, en este cuaderno no aparecen los poemas más nuevos que se han encontrado en los cuadernos que también se copiaron en 1954, como “Palmas” “Flores de Chile”, “Jardines”. La insistencia en la anotación “Falta el encuentro con el niño (folio 19), también la vemos registrada en este cuaderno. Es más, esta insistencia persiste en varios materiales y nunca se escriben los versos, pues no se aparecen ni en la primera edición publicada y tampoco en los manuscritos que se revisaron de la obra. Un hallazgo interesante es el poema “Puerto Montt” (folio 115), que al igual que “Cuento perdido” en el C2, no aparece en otro cuaderno y tampoco se encuentra mecanografiado.

(10, 7)

Pecado sobre Cupido  
un viaje ismag.

Baje por espacio y aires,  
y mas aires, descendiendo  
sin llamados y sin llamados  
por la fuerza del deseo,  
y a mas fue y descendiendo  
vadera el descubrir mas alto,  
vale y era mi foz mas fino  
y mi admiracion mas cierta  
y cayo como la flecha  
este mi segundo cuerpo  
en el punto en que comienzo  
Partura y seguir por una obliqua

C20 folio 10.

Coturnicel  
 (185)  
 La delgada pie  
 de viento pariente  
 y sin con  
 (185)  
 (185)  
Puerto Montt

La fuente de Puerto Montt  
 rica de raras y curiosas,  
 aprendidas del abilitado  
 y delinear pocas raras,  
 sin se acostar de hallar  
 de raras y curiosas  
 sin de herbarios sin de raras  
 fuese a fuente de raras  
 y para en de raras  
 sin a los de raras  
 fuese a los "paraleros"  
 que están en y con raras  
 que están en raras  
 sin raras y sin otros raras  
 que

C20 folio 115

### Cuadernos sin fecha

Año	Cuaderno	Comentarios
<p>¿?</p> <p>Alrededor de 1948</p>	<p>C76</p> <p>(189 folios)</p>	<p>Cuaderno titulado "Rimas eo para versos Recado sobre Chile"</p> <p>Con otra grafía "El ciervo"</p> <p>No hay títulos, solo estrofas. Excepto por el poema "El ciervo" en el folio 93 -99</p> <p>Reconocemos algunas palabras que pertenecen al poema "Canción de cuna del ciervo" "pezufita", "belfo", "trémulo" e incita a dormir al ciervo. Se podría tratar de una versión muy anterior de este poema porque no identificamos ningún verso.</p> <p>Hay folios en que la página está dividida, la mitad de la página son ejercicios de rima y la mitad de debajo son estrofas con anotaciones (sin título).</p> <p>Folio 16 En tierras blancas de sed (sin título).</p> <p>Folio 17 Más allá y pone 3 puntitos como triángulo</p> <p>Folio 18 Alcohol</p> <p>Folio 20 Indicación de orden: hay un triángulo con una estrofa marcada. En el folio 25 dice "Atrás" y sale el mismo triángulo.</p> <p>Folio 23 "En tierras blancas de sed" (sin título)</p> <p>Folio 31 hasta 38 "En tierras blancas de sed" (sin título)</p> <p>En el resto de los folios hay ejercicios de rimas.</p>

Año	Cuaderno	Comentarios
¿?	C190 (23 folios)	No hay ningún título, solo versos y estrofas que identificamos:  Folio 2 Cordillera “Andando va con nosotros...” Folio 9 Frutas “El Valle Central está...” Folio 13 Chillán “A la feria de Chillán ...” Folio 14 Noche de metales “Vamos a dormir los tres...” Folio 18 “La selva bien nos conoce...”

Año	Cuaderno	Comentarios
¿?	C18 (92 folios)	En la portada del cuaderno dice <i>Poema de Chile</i> con grafía de Mistral Poemas que fueron publicados en Lagar Folio 5 Agonía de Europa Folio 17 Caída de Europa Folio 31 Llamado Folio 34 La otra Madre  Poemas de <i>Poema de Chile</i> : Folio 66 hasta el 79 “Valle central” Folio 82 hasta el 91 “Islas australes”

Año	Cuaderno	Comentarios
¿?	C6 (15 folios)	En la portada dice “La malva fina” y con grafía de Salotti “copiado”. Anotación “Rimas en e-o”.  Folio 1 “La malva fina” hasta el folio 7.  Del folio 8 hasta el 15 Lista de palabras que tienen rima e-o. Escribe “oficios”  En el folio 2 Hay diálogo con el niño, “por qué mama tú...”

Año	Cuaderno	Comentarios
¿?	C184 (16 folios)	<p>En la portada: Recado s/ Chile <u>Temas</u></p> <p>Desde el folio 1 hasta el 10 hay anotaciones que incluyen algunas palabras en inglés. No pertenecen a <i>Poema de Chile</i>.</p> <p>Desde el folio 11 hay anotaciones sobre <i>Poema de Chile</i>, una lista de temas. El título es “Embutidos”</p> <p>“Si yo no <del>tuviere</del> fuese a/en mitades de mi cuerpo y de mi alma, no podría etc. etc.</p> <p>Con mis girones de cuerpo yo...</p> <p>Con mi [ilegible] de alma cuando... cuando y protejo”</p> <p>Folio 12 “El huemul otra vez se va a la delantera El niño quiere hacer una [ilegible] (Espera hasta que vuelvas a Freirina/Atacama Las ollas diaguitas</p> <p>Folio 13 “Lavando las patitas al ciervo” “Lavando los pies del indio” “Comimos chañares, mollacas y [ilegible] en el Norte” “Desde el Maule comemos piñones” “<del>Contar</del> Decir el piñón”</p> <p>Folio 14 “El ciervo no me deja dormir en la selva” “Los huasos en la carretera” “Niños que van a la escuela”</p> <p>Folio 15 “La trilla. Comida de los peladeros (el olor del pan [de] horno) nos llevó allí La lluvia del sur</p>

		<p>Lo bien que se entienden el indio y el huemul Alusión al escudo”</p> <p>Folio 16 “Choapinos La Chiloé divisada y misteriosa El Caleuche cantado Burros y mulas en los peladeros Emigración de pájaros en la Patagonia”</p>
--	--	---

Año	Cuaderno	Comentarios
Alrededor de 1954	C9	<p>Fecha aproximada 1954, por el título <i>Poema de Chile</i></p> <p>Título del cuaderno “Only outlines for the Poema de Chile”</p> <p>Folio 1 “Temas” con grafía de Mistral, los numera:</p> <p>1 El agua (Montegrande) 2 Cordillera (Cuaderno verde : P. de Chile) 3 Cuando voy al Valle de Elqui Cuaderno colorado 4 Cielo Estrellado <del>Continuación de algún trozo que está en otra parte</del> 4 El Cielo estrellado 5 Tordo 6 Mariposas</p> <p>Folio 2 Palabras que riman</p>

		<p>Folio 3</p> <p>Comienzo del Poema</p> <p>1 La heroica tierra de Chile</p> <p>2 Desierto</p> <p>3 Otro comienzo del P.</p> <p>4 Atacama</p> <p>5 Aromas</p> <p>6 Araucanos</p> <p>7 El Ciervo</p> <p>8 Cielo Noct. De Chile</p> <p>9 Otro comienzo del Poema</p> <p>10 Montañas</p> <p>Folio 4</p> <p>11 Animales</p> <p>12 Volcán Villarrica</p> <p>13 Chacota con el niño</p> <p>14 En la Marcha</p> <p>15 Animales (El Castor)</p> <p>16 Helechos</p> <p>17 Campesinos (Monte grande)</p> <p>18 Mariposas</p> <p>19 Valle de Chile</p> <p>20 Despertar</p> <p>Folio 5</p> <p>21 El Fuego</p> <p>22 Helechos</p> <p>23 Araucarias</p>
--	--	---

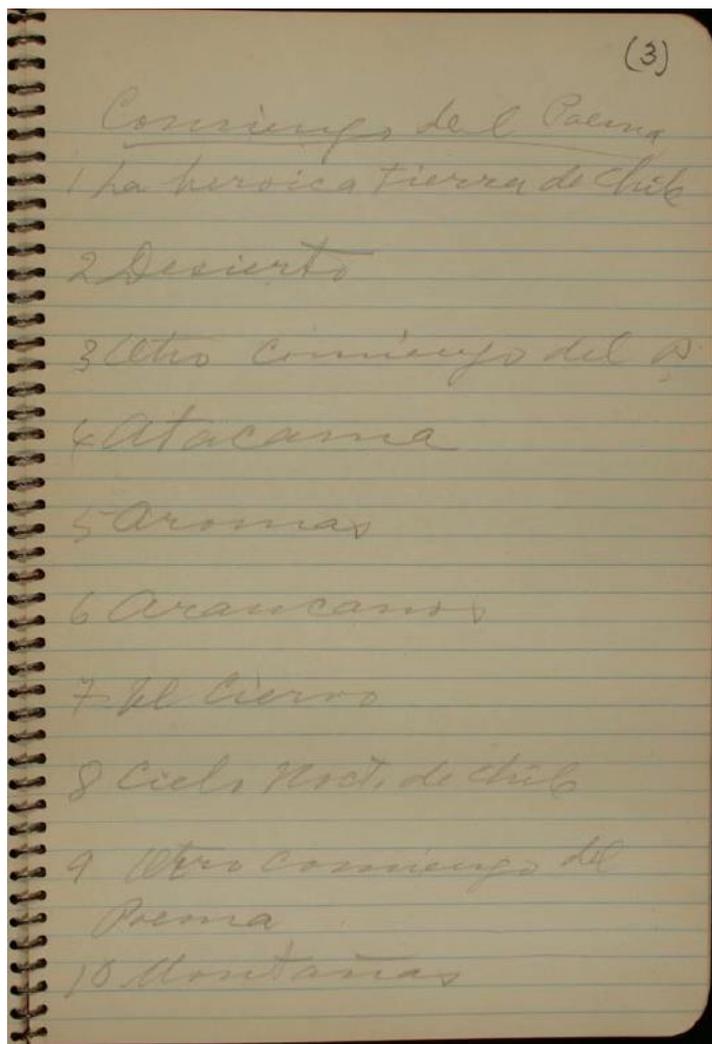
		24 Salvia
		25 Palmas
		26 Cuento Perdido
		27 Valle Central
		28 Cordillera
		29 Mariposas
		30 Anochecer
		31 Bio Bio
		Folio 6
		Desierto
		32 Helechos
		33 Ruta
		34 Valle Central
		35 Mariposas
		36 Arica
		37 Encuentro con el Ciervo
		38 Canción de Cuna
		39 Valle de Elqui
		40 La Perdiz
		41 BioBio
		42 Manzanillas
		Folio 7
		43 Palmas
		44 El Mar
		45 Margaritas
		46 Chisme de pueblo
		47 El Cuco
		48 La Tenca

		<p>49 Flores</p> <p>50 La Paloma</p> <p>51 Perdiz</p> <p>52 El Pueblo Chico</p> <p>53 Castañas</p> <p>Folio 8</p> <p>54 El Castor</p> <p>55 Mariposas</p> <p>56 Helechos</p> <p>57 Araucarias</p> <p>58 Salvia (Lavanda ?)</p> <p>Folio 9</p> <p>Otra Grafía:</p> <p>Zarza chica</p> <p>Tiene moño</p> <p>Toda entera blanca</p> <p>Pico negro</p> <p>Folio 10</p> <p>Poema de Chile</p> <p>El Ciervo</p> <p>Los Camallos</p> <p>Boldo</p> <p>Noche Andina</p> <p>Flores</p> <p>(Jardines (P. de Chile)</p> <p>La Margarita (Amor de Plantas)</p>
--	--	---

		<p>Folio 11</p> <p>Flores P. Chile</p> <p>Jardines P. Chile</p> <p>El fantasma y el huerto</p> <p>Noche Andina P. Ch.</p> <p>Boldo P. de Ch</p> <p>Manzanillas P. de C.</p> <p>Palmas</p> <p>Emigración de pájaros</p> <p>No hay versos en este cuaderno.</p>
--	--	---

Para concluir el análisis de los cuadernos, revisaremos los que no pudimos asociar a una fecha de uso o de copia. Son cuadernos con pocos folios dedicados a la obra donde notamos contenido similar a lo que se ha venido revisando desde los cuadernos de 1946. Por un lado, están los cuadernos C76, C190, C18, C6 que contienen poemas, la mayoría sin título, además ejercicios de rimas, anotaciones.

Por otro lado, los C184 y C9 corresponden a cuadernos usados exclusivamente para organizar y comentar el material. El cuaderno 184 contiene una serie de indicaciones de la poeta para sí misma que se refieren a la composición del poema, en estas destaca el uso de la primera persona, donde se ve claramente la identificación de la poeta con el fantasma del *Poema*. Estas acciones comentan lo que va pasando en el poema, lo que hace el niño, el huemul, la fantasma y lo que avistan los tres caminantes por la ruta. Por otro lado, el C9 es una lista o índice con temas y nombres de poemas de *Poema de Chile*. En esta lista no aparece “Hallazgo” y tampoco “Recado de un viaje imaginario”, sino que se deja como primer poema “La heroica tierra de Chile”, seguido de “Desierto”.



C9, folio 3.

Para sintetizar, respecto a la génesis de la obra, podemos concluir que “Recado de un viaje imaginario” nace como un solo poema que formaba parte de *Lagar*. Esto lo notamos en los índices que aparecen en los cuadernos y también al percatarnos de que los poemas de *Poema de Chile* se mezclan con los de *Lagar* en un mismo cuaderno. Con el pasar del tiempo el poema va creciendo en estrofas, ya que la poeta va incorporando más detalles en su producción. Desde 1946 hasta alrededor de 1955, donde hay registro y copia de los cuadernos, es decir, casi una década, el poema va transmutando a un poemario. Transita por diversos títulos en los que la poeta se refiere al escribir las correspondencias o recibirlas y, además, esta huella también podemos verla en los manuscritos de la obra. Hacia el final de su escritura, la obra se

rotula como *Poema de Chile*. Pero ¿cómo va creciendo? ¿Cuál es la transformación que sufre? En una primera instancia, es decir, entre 1945 y 1948, Mistral va sacando estrofas de “Recado de un viaje imaginario” para ampliarlas y volverlas un poema por sí mismo. De la misma manera que se hace un trasplante, al podar una rama de una planta, que pasa a ser un esqueje para ser plantado y que crece de manera autónoma. Esto es lo que denominaremos la *poética de los esquejes*: De una sola planta, o un solo poema, se van sacando partes que posteriormente pasan a ser atomizaciones o subunidades autónomas, que forman parte de un conjunto en común. Estas tienen un orden, no son aleatorias, pues el recorrido que Mistral plantea, y en el cual insiste, es un recorrido geográfico desde el norte hasta el sur del país. Además, decide agregar a los versos el diálogo directo, para “hacer hablar más al niño”, de esta forma, mientras recorren y observan, la comunicación fluye por medio de la voz de cada uno de los personajes. Mistral se refiere a la mujer fantasma en primera persona, asumiendo el yo poético, donde hablante y poeta se amalgaman. No solo la anotación anterior “lo que dice el niño y lo que digo yo”, sino que, en las anotaciones pre-redaccionales, en los apuntes sobre lo que hace con el indio y con el ciervo, siempre hace uso de la primera persona: “hacerme cargar al niño” (Cuaderno 3, folio 147), “El ciervo no me deja dormir en la selva” (Cuaderno 184, folio 15). Además, anota debajo del título “Recado sobre un viaje imaginario” “Comienzo. Mi regreso” (Cuaderno 35, folio 25). El personaje que Mistral crea para volver a recorrer el país es ella misma.

Dentro de los muchos textos pedagógicos que Mistral escribió, es pertinente aquí destacar el que se titula “Contar”. En este Mistral enfatiza la importancia de este arte para la educación de todas las asignaturas y para encantar al niño:

Caldeado el niño con el relato, echado así de bruces en el tema, con el gusto del nadador que se zambulle, él encuentra en la criatura-abeja, o la criatura-león, como un elemento que le da el gozo, y él dará dentro del tema los pasos que se quiera o, al menos, los que permita la suma de interés levantado por la narración en confluencia con la imagen (1979, p. 95).

Luego, como si tuviera *Poema de Chile* en mente, expresa:

La botánica no es menos contar que la zoología, al revés de lo que algunos creen. Se cuenta con la misma arquitectura bella de relato, la cosecha y elaboración del lino; se cuentan muchos árboles americanos prodigiosos, dando al niño el mismo encantamiento de una fábula animal. Así el árbol del pan, así las palmeras -que hacen tribu vegetal-, así la tagua ecuatoriana o el alerce chileno (...) El paisaje americano es una fuente todavía intacta del bello describir y el bello narrar (...). Nuestra obligación primogénita de escritores es entregar a los extraños el paisaje nativo íntegramente y, además, dignamente. (1979, p. 95)

Los rasgos de la oralidad en la escritura del “recado” son tan fundamental como en *Poema de Chile*. Mediante este diálogo se produce una interacción en la que la fantasma le cuenta y el indiecito responde con preguntas y con comentarios. También notamos aquí el humor y la intimidad en la interacción que se da entre estos dos personajes. Es un registro coloquial, donde no hay una relación jerárquica entre la mama y el niño, sino que más bien horizontal donde ninguno se impone sobre el otro y ambos pueden aportar en las conversaciones a partir de los temas que van apareciendo en la ruta.

El humor es un aspecto en el tono de la conversación que debía integrarse en la escritura de los versos de la obra. En varios cuadernos, encontramos al margen de los versos distintas anotaciones que hacen referencia a esta idea. Por ejemplo, en el cuaderno 20 menciona “añadir bromas y jugarretas” (folio 98). En el cuaderno 1, a un costado del borrador de poema “Volcán Villarrica” anota “hacer chacota con el niño”, luego añade “A que no levantas piedras” (folio 214). En el mismo cuaderno, más adelante “diálogo con el niño. Chacota”.

Otro aspecto es la locura o lo que Mistral anota en sus cuadernos: “desvarío”. En el C7, escribe “hablar en desvarío” (folio 2), “Cuando hablas así de loca/mama mía, me atarantas”, y en otros poemas vemos como ella también se refiere de sí misma de esta manera. En el poema “Hallazgo” leemos los siguientes versos, donde le advierte al ciervo, cuando lo encuentra, que mejor huya de ella porque está loca:

Vuélvete, pues, huemulillo,  
y no te hagas compañero  
de esta mujer que de loca

trueca y yerra los senderos  
por haber todo olvidado  
menos un Valle y un pueblo.  
(El Valle lo mientan “Elqui”  
y “Monte grande” a mi dueño.)

Este aspecto también se hace presente en el libro que trabaja en paralelo, *Lagar*, en el que hay una sección de poemas llamada “Locas mujeres”. Recordemos, además, la explicación que da a sus recados: “por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres”.

Después de analizar los cuadernos y revisar las copias mecanografiadas, notamos que incluso las que están en su fase más acabada tienen correcciones y reescrituras. Margareth Bates en un artículo publicado en 1961, indica que, para la muerte de Mistral, pese a que la poeta haya estado trabajando intensamente los últimos cuatro años de su vida, el *Poema* estaba lejos de terminarse (p. 261). Según Bates, *el modus operandi* de la poeta en toda su poesía, no solo en el *Poema*, era corregir el borrador hasta que las correcciones empezaban a amenazar la legibilidad; el borrador corregido pasaría a ser copiado en una máquina de escribir, este volvía a ser corregido. La corrección continuaba en copias consecutivas hasta que Mistral sentía que no podía mejorar el poema.

Además, Mistral escribía a mano sus poemas, con lápiz grafito, lo que dificulta la legibilidad de los originales. Tanto en los cuadernos como en los manuscritos, se evidencia el continuo proceso de reescritura, casi obsesivo, de los poemas. Este afán de corregir una y otra vez no es algo novedoso, ya que la misma Mistral, en una conferencia de 1938, después publicada bajo el título de “Como escribo”<sup>32</sup> declara: “Corrijo bastante más de lo que la gente puede creer, leyendo unos versos que aun así se me quedan bárbaros. Salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin dentadura posible, queda en lo que hago, sea verso o prosa” (Pincheira, p.37). Este podría ser uno de los motivos

---

<sup>32</sup> En enero de 1938, en un coloquio sobre la escritura celebrado en Montevideo, junto a Juana Ibarbourou y Alfonsina Storni, Mistral habla sobre cómo hace sus versos.

que explican la cantidad de documentos dedicados a la obra y, también, por qué le tomó tanto tiempo su escritura.

Cuando Mistral falleció, comenta Bates, “la mayoría del *Poema de Chile* había sido escrito a máquina y organizado alfabéticamente en archivadores. Un índice de temas refería cada parte. Este era solo un orden provisional para permitir a la persona que trabajaba con Gabriela encontrar la sección que ella quería” (p. 263). Si bien esta forma de organización de los poemas no era parte de su presentación final de la obra, era para encontrar de manera más fácil los poemas y corregirlos. Bates también señala que “Viaje imaginario por Chile” iba a ser parte de *Lagar*, pues en 1950 publicó una *Pequeña antología de Gabriela Mistral*, donde incorporó los poemas “Bio-Bio” y “Selva austral” (estos poemas forman parte de la obra póstuma). Sin embargo, aclara, “fue en 1953, después de que un digitador mecanografió cada uno de los poemas que habían sido dejados en el archivador (y hasta ahora habían estado dispersos) Mistral se dio cuenta por primera vez que tenía suficientes poemas para dos volúmenes” (p. 264). Por lo tanto, decidió publicar *Poema de Chile* por separado. Otro dato importante que entrega Bates en su artículo y que se relaciona con la *poética de los esquejes*, que Mistral encontraba muy laborioso y difícil corregir. Reunir los poemas, corregir y eliminar, era un trabajo tan duro que lo llamaba “tala”: “una tala de árboles de un gran bosque” (p. 267). En efecto, las circunstancias que la movieron a hacer su primera tala fue petición de profesores de España en Estados Unidos. Ellos habían leído algo de su poesía en periódicos y revistas y para expresar su admiración por una colega profesora de escuela; ellos ofrecieron costear la publicación de una recopilación de su poesía. Esta petición fue recompensada por *Desolación* (1922). Dieciséis años después de su segunda *tala* resultó *Tala* (1938). Las ganancias de este libro fueron a los niños vascos sin casa como resultado de la Guerra Civil Española. El resultado de su *tala* final dieciséis años más tarde fue *Lagar* (1954) el cual publicó en Chile en gratitud por la bienvenida que su país extendió hacia ella. Esta *tala* fue la más difícil porque su salud fuerte estaba socavada por el cáncer. Su tiempo se había acabado y un inmenso poema sin podar, el *Poema de Chile*, quedaba atrás (p. 268).

La continua corrección de los poemas da como resultado una forma de trabajo o de organización del material confusa. Al corregir muchas veces, se van acumulando páginas que contenían distintas fases de los poemas, con más o menos correcciones, más o menos pulidos. Esta organización y la confusión que pueden generar, podemos notarla también en otros archivos del legado, como los audios. Estos fueron publicados en un CD por la editorial Pehuén, en conjunto con la DIBAM (Dirección de Bibliotecas y Museos), bajo el título *De viva Voz* (2009), y habrían sido grabados en su mayoría entre el año 1953 y 1955, en la casa de Doris Dana, en Roslyn Harbor, Nueva York. Las grabaciones son conversaciones entre Mistral, Doris Dana y amigos e intelectuales de la época. Parte de la segunda grabación, en la que se escucha una conversación entre Bates y Mistral, mientras revisa material de la obra, comienza así:

Gabriela Mistral: (...) Poema de Chile y aquí están varias cosas, ¿ah?...

Esto es lo que tú has copiado.

Margaret Bates: No. Es toda la cosa, copiada y no copiada. Si está copiada, está escrita aquí, ¿no? Por ejemplo, "Tacna" no está copiada.

GM: Bueno, pero hay una copia de esto.

MB: Oh, sí, sí.

GM: A ver, vamos a ver lo que hay aquí de ese Poema de Chile. Tenemos que haber perdido cosas...

MB: Es una repetición, Gabriela, de esa primera cosa. Todo es repetición. Es un arreglo según el título.

GM: Bueno... Y, ¿por qué no haber copiado esas cosas?

MB: Porque el tiempo... Hay tiempo, ¿no? Y...

GM: Mira, aquí hay cosas que no las he visto yo en todo eso: "La desvelada"...

MB: Sí, está. Esta aquí.

GM: "La caída de Europa"...

MB: Sí, todas esas cosas están. Pero, no están en Poema de Chile, ¿no?<sup>33</sup>

GM: Ah, pero la cuestión es que estas cosas estén con los textos. Están solo los nombres, ¿no?

MB: No. No, los textos están en otro libro. Este es el libro índice nada más.

GM: En este libro yo creo que cabe bastante, ¿no? Como para... ¡A que tenerlo a lo loco! Así, ¡sin sostén!

MB: ¿A lo loco?

GM: Sí, a lo loco... sin sostén.

MB: ¿Qué es eso de sin sostén?

GM: Pues, copiar la materia y ponerla aquí. ¿O vas a hacer un cuaderno solo de títulos? ¡Eso no se ha visto nunca!

MB: (ríe) Bueno, pondremos más cosas...

(Silencio, se escucha que Gabriela da vuelta las páginas de los cuadernos)

GM: Ese "Cuco". No lo he visto copiado nunca parece...

MB: Sí. Está copiado.

GM: Y ese de "Cuando voy al Valle del Elqui", también no lo he visto nunca.

MB: (a una tercera persona) Dice que nunca ha leído "El cuco" y lo leyó ayer.

GM: Sí, sí. Tengo un vago recuerdo. Pero, es una poesía que siempre se me... que yo debí alargarla, me gusta mucho, ese tema de la jugarreta...

MB: ¡Ah! Y, Gabriela, ¿esta cosa de "Flores" que no vimos antes? (Silencio) Yo creo que es una cosa reciente, ¿no? Porque está escrito en este papel.

GM: No. Es del Poema de Chile, es "Nadie se allega al fantasma". Y si no lo sacas luego... ¡Adiós! Porque está muy borroso" (Mistral, 2009, Track 2).

---

<sup>33</sup> La pregunta que quiere hacer Bates es si esos poemas son parte de *Poema de Chile*. En efecto, "La caída de Europa" y "La desvelada" se publicaron en *Lagar* (1954) y el resto de los poemas que se nombran en la grabación pertenecen a la obra póstuma.

Con esta conversación podemos tener algunas nociones sobre la forma de trabajo de Mistral. Lo primero que podemos establecer es que, como habíamos dicho, en un cuaderno conviven poemas de distintas obras, y así vemos cómo aparecen textos poéticos de *Poema de Chile* y textos que se publican en *Lagar*. Además, queda en evidencia su tentación a las correcciones y añade que debería haber alargado el poema “El cuco”, similar a las anotaciones que leemos en los cuadernos. Otro punto para considerar es cómo se presentan los poemas, en este caso, en forma de listas o índices, los que Mistral no comprende, y retomando lo que decía Bates, impacta en la organización de la estructura de la obra. De la cinta se desprende que se elaboraban índices y que estos no concordaban con lo esperado por Mistral. La poeta insiste en que estas listas no tienen sentido para ella, declarando que están hechos “a lo loco” y “sin sostén”. Efectivamente, en el legado encontramos índices con los títulos de los poemas que integran la obra. No obstante, como surge del registro de audio, era evidente que la lógica de este orden no concordaba con las necesidades de Mistral, quien se muestra molesta e irónica, y reclama trabajar directamente sobre los poemas (para seguir corrigiéndolos).

Mistral también comenta que era posible que se hubieran perdido algunos poemas. A partir de esta afirmación, se advierte poco el manejo que la poeta tenía sobre sus poemas, al consultar a Bates. En este punto parece importante recordar, primero el volumen que, para esta fecha, alrededor de 1953, presentaba la obra. Segundo, recordemos los años que pasaron entre sistematización de copias o mecanografías (1948, 1953, 1954). Todo lo anterior impacta en el conteo de los poemas, lo que resultaba difícil, habiendo sistematizaciones tan espaciadas en el tiempo, que con los años eran fácil de olvidar. En la misma grabación, más adelante, Mistral comienza a leer los versos de un cuaderno y finaliza:

GM: Sí, “ya se acerca, está llegando, mi niño”. Y dice aquí: “Buscar las estrofas hechas ya sobre esto” Yo hice la cosa, algo sobre el “Reparto de la Tierra”, ¿no?

MB: Sí.

GM: Yo sé que lo hice. Entonces esto tiene relación con eso. Mañana busca tú eso. Pero, antes que esto se...

MB: ¿Quieres leer la primera parte, Gabriela?

GM: Yo no te voy a dictar, no sirvo para eso. Antes de que esto se vaya, es decir, se caiga la... esta cosa que se cae sola y se borre, hay que copiarlo, es decir, mañana.

MB: Pero lee la primera parte porque yo no...

GM: No, no puedo porque me canso. A ti no te cuesta nada, ya has leído una cantidad de letra horrible que es la mía. No te cuesta nada copiarla mañana, no la necesito para mañana ni para pasado. Doris entiende bastante la letra mía para que le preguntes si yo no estoy aquí.

MB: La manzana...

GM: Pongo siempre dos cosas para elegir después, en frío, "La manzana se columpia" esa es una versión, la otra es "La manzana como niña". (Mistral, 2009, Track 2)

Este registro es un claro ejemplo de la forma de trabajo en el proceso de escritura mistraliana. Al lado de una estrofa agrega una nota: "Buscar las estrofas hechas ya sobre esto". En los manuscritos podemos advertir notas parecidas a esta y se observa una fragmentación en la mayoría de estos: en los cuadernos aparecen escritas estrofas sueltas, sin título, hasta las copias mecanografiadas y corregidas por la autora, donde realiza notas que envían al lector a otro cuaderno a "buscar estrofas sobre esto", en algún lugar. De esta forma, el *Poema* se va escribiendo como un puzle cuyas partes hay que armar y unir para poder armar estrofas y poemas.

Luego, Bates le pregunta a Mistral si puede leer en voz alta la primera parte de un poema para comprender lo que dice. Ante esta petición, la poeta se demuestra hostil y nuevamente le insiste en la necesidad de copiar lo antes posible el material, porque se está borrando. Es posible que el proceso de copia se fuera haciendo irregularmente, pues dado lo poco legible de la letra de Mistral, si algunas copias no se hacían a tiempo, y, como los textos se escribían en lápiz grafito también es posible que se hayan borrado.

Recordemos las fechas que aparecen en los cuadernos como “copiado” hay 4 años entre una y otra copia (1948, 1953, 1954, 1955).

Finalmente, la última parte de la cinta nos entrega un dato relevante sobre la planificación de la escritura de los versos. Dice Gabriela: “Pongo siempre dos cosas para elegir después, en frío, ‘La manzana se columpia’ esa es una versión, la otra es ‘La manzana como niña’”. Este *modus operandi* se ve repetidamente en la mayoría de los poemas de la obra pues estas son precisamente el tipo de correcciones que hace la poeta: escribe dos o más variantes de versos o de palabras para después escoger cuál poner, aunque hasta ese momento coexisten las dos.

#### **4.4. Recolección de datos sobre Chile**

Para escribir el *Poema* Mistral realizó un arduo trabajo de investigación, que realizó a distancia, mientras se encontraba en otros países, sobre diversas disciplinas, como botánica y ecología, con el fin de incorporar detalles de animales y plantas al “recado descriptivo de Chile”, como lo llama algunas veces en las cartas. Para conseguir esta información pidió por correspondencia libros y datos. Al respecto, Palma Guillén aclara:

Tiene escrito un Recado de Chile, verdadero poema de más de cien mil versos, que exigiría un libro para él solo y que algún día se publicará. Para escribirlo Gabriela se documentó, buscó datos reales y verdaderos sobre muchas cosas: los pájaros de su país, las costumbres de los animales, los nombres de los peces, hasta el sabor de los metales. Estuvo escribiendo a muchos amigos, durante meses, recabando los datos que no hallaba en los libros. (Cit. en Quezada, 1985, p. 10)

Daydí-Tolson, al revisar los manuscritos de la obra, también lo advierte: “Es evidente en los apuntes y borradores, que Gabriela Mistral se vio incapacitada de terminarlo debido a su propio afán enciclopédico de querer incluir en él hasta el más mínimo detalle de este mundo, en parte recordado, en parte imaginado, de la patria ideal” (p. 14). El investigador tuvo acceso a la biblioteca personal de la autora, que Doris Dana donó a la Universidad de Barnard College, en Nueva York, y señala que si bien: “No son muchos en su biblioteca los libros sobre Chile, se comprueba en los subrayados y anotaciones al

margen de aquellos que guardó toda su vida que Gabriela Mistral estudió con atención lo referente a plantas, aves y animales de su país” (p. 72).

Volviendo al legado, encontramos cartas donde la autora pide a diversas personas en Chile y otros lugares, libros con información detallada para documentarse. Recordemos que en los años en que se dedicó a la escritura de la obra, Mistral se encuentra lejos de Chile cumpliendo labores consulares en Europa y Estados Unidos, y vuelve al país solo en tres ocasiones: en 1925, 1938 y 1954. En 1951, Olga Acevedo<sup>34</sup> le menciona en una carta a Mistral que irá a verla en Rapallo: “Le llevo un libro de hierbas y flores chilenas, a ver si le sirve, y otras cositas nuestras que la harán recordar a Chile más que otras veces”<sup>35</sup>. Su amiga, Martha Salotti, le escribe en 1952 una carta mencionando las peripecias realizadas para conseguir libros que pudieran servirle:

¡Qué buena cosa es saberla con mi Recado de Chile entre las manos! Ese libro que usted me pide, ya lo había buscado mucho yo, sin hallarlo. No obstante, volví a recorrer el espínel, para ver si esta vez tenía más suerte. Hasta ahora el resultado es negativo, pero todavía no pierdo las esperanzas. Usted se hubiese divertido viéndome buscar: desde la Sección Naturaleza de las grandes librerías, ir descendiendo poco a poco, estrechando los círculos, hasta acabar en verdaderas covachuelas de viejos maniáticos, como uno de la calle Sarmiento, al que, a veces, he debido rogarle que me vendiera un libro que yo necesitaba y del que él no quería desprenderse (...)

No crea que yo abandono ni un momento ese libro. Si no le hablo de él, siempre lo pienso, lo gozo, y miro si hay por allí algo que pudiera serle útil. Cuando se fue Mercedes Lacava, yo hubiera deseado mandarle ese libro “Cazadores de plantas de los Andes” que le mandé a Santa Bárbara sin que nunca usted me dijese si lo había recibido o no<sup>36</sup>.

Las peticiones de Mistral eran tan específicas, que los libros que requería eran verdaderos tesoros, difíciles de encontrar. Tarde o temprano, esto perjudicaría la escritura de la obra, ya que no contar con esta información le

---

<sup>34</sup> Olga Acevedo (1895-1970) fue una poeta chilena, una de las fundadoras de la Alianza de Intelectuales de Chile.

<sup>35</sup> Disponible en: <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0006514.pdf>

<sup>36</sup> Disponible en: <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0009221.pdf>

impedía continuar. En una carta dirigida a su amigo Radomiro Tomic<sup>37</sup>, del 18 de febrero de 1951, le explica que necesita ir a Chile para terminar el “Recado”:

Ud. sabe también, que mi interés mayor de ir a Chile, después de ver a los pocos que son míos de frontera adentro y hablar con ellos unas semanas, es el interés más la necesidad de acabar ese larguísimo “Recado descriptivo sobre Chile”. Sé que no me dejarán verlo; sé que solo veré hoteles y casas de señores. No el paisaje, no los pastos cuyos nombres me faltan, no las cosechas, no la cordillera, a la cual no puedo subir, no los indios, no mi Patagonia querida, no las minas del carbón, no al desierto de la sal, etc. El chileno ve siempre en la negativa una excusa o una hostilidad, y yo tengo allá demasiados seres que me odian, una verdadera riqueza de antipatías sin causa. (Cit. en Quezada, 2004, p. 425)

En la carta se deja ver la problemática relación que Mistral siempre sostuvo con Chile, razón por la que volvió solo 3 veces entre 1922, cuando deja el país y 1957, año de su muerte. El 10 de enero de 1952, le escribe a Fernando García Oldini<sup>38</sup>, pidiéndole que la contacte con personas que la puedan ayudar:

Me han fallado tres corresponsales amigos en este pequeño y duro asunto. Creo haberle dicho que yo escribo un llamado “Recado” sobre Chile. Es una descripción pequeña del país, naturalmente poética, pues está en verso.

He comprado tres excelentes libros de zoología. Son franceses y bastante especializados: cada uno representa, en dos tomos gruesos, páginas. Allí están los ciervos de Europa y América menos el huemul y este animalito es lo principal del poema, mejor dicho, es el primer personaje. Atribuirle a él los datos sobre la vida de sus congéneres europeos me parece una barbaridad.

Lo que preciso es saber nombre y dirección de la gente nuestra que se sabe de veras allá adentro a la bestiecita del escudo chileno... Yo solo sé que lo dan por especie extinguida, a causa de sus matanceros que lo codician para un buen asado... tres, cuatro datos peculiares en él me bastarán. No tengo nada que me alumbre en lo de su diferenciación con el orden de los cérvidos.

Mis versos de los últimos años duermen siesta en un estante esperando el que yo añada a ese poema unas cinco estrofas tal vez, lleva cuarenta y tantas<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Radomiro Tomic fue un político chileno, uno de los cofundadores de la Falange Nacional (futura Democracia Cristiana), amigo de Gabriela Mistral.

<sup>38</sup> Fernando García Oldini (1896 - 1965) fue un escritor y periodista chileno.

<sup>39</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0021232.pdf>

Es interesante destacar que en esta epístola de 1952 Mistral se refiere a la obra como una “descripción pequeña del país”, que tiene unas “cuarenta y tantas estrofas”. Sin embargo, en la carta citada más arriba, dirigida a Victoria Ocampo en el año 1947, señala que el “Recado sobre un viaje imaginario” tiene alrededor de 100 estrofas. ¿Es posible que una obra que se venía gestando desde hacía varios años (según las cartas del legado, al menos desde 1946, es decir, desde hacía 6 años) tuviera esta cantidad de estrofas? Es problemático el hecho de que declare, en 1947, que el texto tiene 100 estrofas y que, 5 años más tarde, diga que la obra tiene 40 y tantas. Es tentador pensar que se trataba de proyectos distintos, pero como ya fue explicado, el contenido textual es el mismo, el que se va corrigiendo, ampliando y cuyo título también tiene modificaciones. Entonces, esta contradicción podría significar que, en los últimos años, la desorganización en la forma de trabajo no le permitieran calcular ajustadamente el volumen de lo que ya tenía escrito. Es posible, incluso, si los poemas no se hubieran copiado o pasado en limpio a tiempo por las secretarías, quedarán “encerrados” en los cuadernos, es decir, que la autora no contara con copias para corregir y, por lo tanto, que quedara sin acceso a ellos.

Aún más confuso es el hecho de que Palma Guillén le respondiera una carta del 7 de abril de 1952, mismo año de la carta que citamos arriba, diciendo que se alegraba de que el “Recado” estuviera terminado: “Entre todo lo que me cuentas de lo que sientes y de lo que temes, viene una línea y media, [i]la noticia de que ya acabaste el Recado de Chile! ¡Loado sea Dios! Haz que me manden una copia, por lo que más quieras”<sup>40</sup>. Es altamente probable que, según la lógica mistraliana, haya tenido un cierto corpus de la obra y que lo consideró terminado, pero luego decidió alargarlo, agregando otros poemas, corrigiéndolos, incorporando nuevos datos, y que, años después, esto haya pasado a formar el corpus total que se encuentra en el legado de *Poema de Chile*.

---

<sup>40</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012010.pdf>

De hecho, encontramos cartas (fechadas dos años después de la afirmación anterior) donde la autora continúa pidiendo libros e información que pueda ayudarla a incorporar elementos para el “Recado”, labor que sigue siendo difícil. Mario Aguirre le escribe el 25 de junio de 1954 a propósito de que la poeta había aceptado que ellos publicaran *Lagar y Poema de Chile*:

No podemos menos que agradecerle muy sinceramente el que esté dispuesta a entregarnos para su edición sus libros. Ud. bien sabe cuánto nos interesa publicarlos. (...)

Naturalmente haremos cuanto esté de nuestra parte ayudarla a conseguir el material que necesita para sus libros. Desgraciadamente, como Ud. dice, no es mucho lo que hay sobre la flora chilena. Si necesita algo en especial, infórmenos y nosotros trataremos de conseguirlo. (...)

Le rogamos, en todo caso, que cualquier novedad que tenga con respecto a “Lagar” y “Recado para<sup>41</sup> Chile” nos comunique, tanto a nosotros como a Radomiro Tomic<sup>42</sup>.

En las cartas, Mistral deja ver la amargura que siente a causa de los chilenos que no la ayudan en la recolección de los datos que solicitaba. En un borrador de carta a José Maza<sup>43</sup>, sin fecha, señala:

Mis inasistencias a algunas de las sesiones se deben a mi flaqueza cardiaca y a una correspondencia excesiva y en parte inútil, pero que debo contestar y en que todavía sigo añadiendo material a ese “Poema de Chile” del cual le traté en mi carta anterior. Le falta todavía material, aunque tiene ya... [sic] páginas.

Por segunda vez abuso de su atención para pedirle un favor:

Yo no he tenido ayuda alguna que me valga para informarme de cosas de Botánica sobre todo y de Minas. Una pequeña ayuda de mi gente pude ayudarme y puede hacerlo todavía pero solo en el caso de que reciban una orden del gobierno: se trata de las bestiecitas y la vegetación de Chile.

Ni los amigos chilenos que llegan a este país constantemente han querido valerme. Hasta el amigo Alone me dio esta respuesta: “Vuelva a su país y busque lo que le falta”. Fui, tuve de 20 a 30 visitas diarias, se venció mi licencia y volví como fui. De 20 a 30 visitas diarias, no me dejaron tampoco salir al campo y más de uno me respondieron a ese pedido que era incluso de trabajo y no gratuito, sino que pagado por mí, que me quedase en Chile y buscase por mí misma lo que necesitaba. Yo ignoro,

---

<sup>41</sup> En esta carta la autora borra a y escribe para.

<sup>42</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012472.pdf>

<sup>43</sup> José Maza Fernández fue militante del Partido Liberal y Ministro del Interior y luego de Justicia (entre 1924 y 1925) durante el la presidencia de Arturo Alessandri.

señor, los especialistas de mi país y no fui ayudada ni aun con los nombres de ellos. Solo recibí del gobierno la notificación de regresar al extranjero. A pesar de tal indiferencia y desdén de los míos he hecho lo que he podido<sup>44</sup>.

El último viaje que Mistral hizo a Chile fue en el año 1954 y presumiblemente esta carta la escribió después de ese año (notemos que a la obra se nombra “Poema de Chile”, su última fase titular). Notamos como deja puntos suspensivos para anotar después el número de páginas o la extensión del poemario. En la carta, la poeta se queja de no tener acceso a esa información tan necesaria y por eso pide ayuda a figuras que tuvieran influencia política para hacer más expedito este trámite. También reclama, en su estadía en Chile, una posible oportunidad para recolectar algunos datos de forma directa, al serle impedida la salida de la casa y debido a otras actividades que tenía, le fue imposible dedicarse a investigar. En otro borrador de carta, que no está fechada y no tiene destinatario –solo sabemos que está dirigida a una amiga–, vuelve a hacer patentes sus reclamos:

Cuando pasé por Chile me ocurrió esto: “la gente mía” con la que yo vivía antes espiritual y hasta materialmente yo no la vi o no vivían ya, o iba a verme [y] no podía hablar conmigo, porque la gente de la casa había recibido –no sé de quién [–] la orden de negarme. No puedo entender esta cosa. Solo después supe que ciertos pícaros anduvieron diciendo que yo volvía pero “buena para nada”. Es así como en nuestros países se elimina a las personas.

(...)

Piense Ud. lo que significa esto: hacer un *vijote*, con esta finalidad de ver a Chile: Yo estoy casi acabando un “Poema” larguísimo de “Chile”. Para esto fui allá. Para recuperar lo olvidado de la tierra, muchas cosas. Sé que ha quedado allá mucha gente resentida y no hay manera de mandarles desde aquí la verdad porque son personajes que pueden echarme del empleo.

No sé ahora cómo obtener lo que me negaron ver. No es posible inventar las montañas, los ríos, los árboles, las flores, etc., etc<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0010889.pdf>

<sup>45</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011326.pdf>

Su decepción a partir de la visita a Chile es evidente. Según Mistral, se habían referido a ella como “buena para nada”, seguramente porque en esta época surgen rumores en Chile sobre su salud mental y la mala memoria que la aquejaba en esos años. Mistral pedía ayuda por correspondencia porque estaba desconectada de su país, pero cuando logró estar ahí, tampoco encontró los datos que buscaba y por ello afirma que no pudo acabar los poemas. Es importante destacar que en esta carta describe al *Poema* como “larguísimo” y no como un texto breve, como en la carta de 1952.

En algunas cartas deja ver la desmotivación y el cansancio que le produce la escritura de la obra. En 1954, le escribe al crítico literario, Alone:

Caro Alone: Aunque callada le estoy muy agradecida por las ayudas que me ha dado –y me dará, espero– en ese *Poema de Chile* que no sale nunca. Lo dejo por tiempos cuando me cansa. Creo que fue eso lo que Ud. no quiso oírme, porque lo supo largo, es decir, latoso. Si supiera Ud. cuántas cosas van a ir –a estar– allí fallidas por falta de ayuda chilena –ayuda de buenos sesos de nombres, de cosas, de pastos, de bichos pequeños<sup>46</sup>.

También en un borrador de una carta a Victoria Ocampo, sin fecha, señala: “Ese ‘Poema de Chile tan largo’ me dejó un poco aburrída”<sup>47</sup>. En el legado encontramos otra carta en borrador para Radomiro Tomic, sin fecha, donde le cuenta noticias sobre la escritura de la obra y que se encuentra terminada, también se queja de la falta de información:

Ud. sabe que yo he pasado bastante tiempo escribiendo un “Poema de Chile”. Está acabado. No lo mando aun porque tengo un vicio de correcciones. Espero enviarlo la próxima semana. He encargado a gentes de Chile nombres de plantas, de hierbas que he olvidado. He pedido nombres de esteros, de islas chicas, de canales que no están todos en las geografías. Silencio o excusas vienen y nada más.

Pregunté sobre las constelaciones más visibles en el norte, el centro y el sur del país, etc., etc. Eso es la tardanza en publicar el Poema y no pereza ni agotamiento. O vienen respuestas holgazanas cuando pido saber algo de los bailes araucanos, ellos los tienen. Con lo cual por eso he puesto allí solo la tristeza y la esquivez del indio y la india que yo vi en mi último viaje<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0010874.pdf>

<sup>47</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011268.pdf>

<sup>48</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012281.pdf>

Una vez más los detalles que la obsesionan tienen que ver con las plantas y con la geografía chilena. Esta vez señala que pide información sobre las constelaciones y bailes araucanos y, en efecto, es posible ver entre los manuscritos de la obra los poemas “Constelaciones” y “Araucanos”. Al final de la carta, nuevamente hace mención del viaje que hizo a Chile, por lo que podemos fecharla después del año 1954. En esta carta la autora hace referencia a la constante reescritura, a su vicio de corregir y a la falta de datos, sin embargo, señala enfática: “Está acabado”. Es interesante relevar el hecho de lo que Mistral consideraba terminado, ya que si aún faltaban correcciones e información que agregarle, evidentemente no se encontraba terminado ni listo para publicar. Es más, existen otros registros epistolares donde se menciona que la obra está terminada; en una carta de Aguirre Mac-Kay, del 19 de abril de 1954, escribe:

Tras largo tiempo sin noticias tuyas, nos hemos impuesto por los diarios que Ud. habría terminado sus libros “Recado de Chile” y “Lagar”.

Es por ello que nos apresuramos a escribirle para recordar a Ud. que nos habría ofrecido entregarnos uno de ellos, o ambos, para ser publicados por nuestra Editorial. Ud. bien sabe cuánto nos agradecería poder ser los editores de esas obras tan largamente esperadas desde los días en que se encontraba en el Brasil<sup>49</sup>.

La información sobre el término de ambas obras había llegado a Chile y había sido anunciada en los diarios. La editorial Del Pacífico es finalmente quien publica el primer volumen de *Lagar*, en 1954, pero *Poema de Chile*, nunca se publicó mientras Mistral estuvo viva, pues nunca terminó de corregir los poemas y tampoco dejó un manuscrito terminado. Esta carta nos sirve para fechar los inicios de escritura de la obra, que el editor señala que serían “desde los días en que se encontraba en Brasil”, es decir, entre los años 1940 y 1946, cuando ella residió en Petrópolis. Ciertamente, coincide con la primera carta que encontramos en el legado donde se nombra la obra, en 1946.

Aunque Mistral dice que la obra está terminada, aún quedan pendientes correcciones, y para esto toma decisiones más radicales. En la siguiente carta,

---

<sup>49</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012470.pdf>

le solicita al presidente Juan Domingo Perón, en Argentina, que le concedan el pasaporte a Victoria Ocampo, quien era opositora a ese gobierno y había estado encarcelada, para que pueda viajar a Estados Unidos y la ayude en la escritura de la obra:

Como Ud. recordará estoy trabajando en un largo poema descriptivo sobre Chile en el cual tengo muchos vacíos y he invitado a mi amiga Victoria Ocampo para que ayude pues sé que su conocimiento sobre la naturaleza argentina es similar a la chilena.

Ella está pronta a viajar hacia Estados Unidos pero falta obtener su pasaporte y lo que pido al Excmo. Presidente es ayuda para obtenerlo<sup>50</sup>.

Ya no solamente solicita libros e información, sino que necesita personas que le ayuden en la confección de la obra.

Todas las cartas presentadas apuntan a una constante queja de la poeta y a una imposibilidad de acabar la obra por falta de detalles específicos. La desorganización es un factor importante a la hora de fijar el corpus textual. Pero aparentemente, este no sería el único motivo del retraso de la publicación del poemario. En un borrador de carta para Mario Aguirre y Radomiro Tomic, que no se encuentra fechado, como es su costumbre, la poeta se expresa largamente sobre el poema. Transcribimos los párrafos que queremos analizar:

Además, creo haber dicho a mi compadre, desde hace meses que aceptaba con todo gusto, darles ese Recado sobre Chile y el libro. Ahora pienso en juntar ambas cosas en un mismo volumen. (...)

Yo creo haber dicho a mi compadre que me costará bastante soltar ese Poema, por varias cosas y sobre todo por esto: Ha sido demasiado atrevimiento tomar en las manos nada menos que un país entero... He dicho a él que no lo suelto aun porque cada 1 o 2 semanas me acuerdo de algo que falta añadir. (...)

Ahora ríanse: eso me acompaña, el Recado. Todo lo que se escribe y se acaba pronto, se va, camino de una imprenta y en nosotros no queda nada, es cosa a la vez acabada y perdida; no sirve más para... hacernos compañía.

¿Qué apuro puede haber en este asunto? Para mí ese poema es algo como una lámina o una foto de esas que a las criaturas sin familia nos dan compañía. Crean ustedes esto: no es "literatura"<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011346.pdf> El subrayado es de la autora.

Por el contexto de cartas anteriores, esta debe ser alguna de las respuestas de Mistral a las cartas que le envía el gerente de Del Pacífico en 1954. De aquí se desprende lo que hemos venido analizando en relación con los manuscritos anteriores, es decir, que la poeta continuamente va agregando nuevos datos a los poemas. Pero también se evidencia el apego de Mistral hacia la escritura de la obra, señala que la “acompaña” y lo compara con una lámina que le sirve de compañía, y que al publicarlo se quedaría sin nada. Entonces, ¿hasta qué punto la falta de información era la razón por la que no acababa el poema? ¿Era acaso este apego y necesidad de continua reescritura lo que le impedía terminarla? En cualquiera de los dos casos, no fue un proceso exento de momentos amargos para la poeta.

Otro punto para destacar es la intención de Mistral de juntar en un mismo volumen *Lagar y Poema de Chile*, lo que indica que claramente en ese momento no dimensionaba el volumen que ya tenía el *Poema*. Tal vez el de *Lagar* sí, porque lo llama “libro” como una obra por sí sola y si piensa en querer incluir ambos en un solo libro es porque no está consciente de la extensión de la obra.

#### **4.5. Los manuscritos y los viajes**

Como se señaló anteriormente, Mistral salió de Chile en el año 1922 para ir a México, invitada por el ministro de Educación José Vasconcelos para formar parte de la creación del proyecto educacional post-revolucionario. A partir de esa fecha, Mistral no volvió a Chile sino en escasas ocasiones y por cortos períodos (1925, 1938 y 1954). Por otra parte, las labores consulares de la poeta, que inició en Nápoles, en 1932, hicieron que se desplazara por varios países del mundo, sin tener un lugar fijo donde vivir. Junto con estas labores consulares, Mistral se dedicaba a la escritura de poemas, incluyendo *Poema de Chile*, artículos para la prensa y otros escritos. Si establecemos que la génesis de la obra fue en Brasil, como señala Mario Aguirre en una carta a la poeta, es posible que la escritura haya comenzado a inicios de la década del 40. Jaime

---

<sup>51</sup> En subrayado es de Mistral. Disponible en: <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0020012.pdf>.

Quezada señala: “Viviendo en Rapallo, en California o en Veracruz, Gabriela Mistral llevaba consigo las versiones de los manuscritos de sus temas patrios y que iban dando forma lentamente al poema definitivo” (Mistral, 1985, p. 10). Es en el contexto de un continuo peregrinaje, donde Mistral va gestando su obra.

Al revisar los lugares a los que se le envían cartas a Mistral referidas a la obra, encontramos varias ciudades: en Brasil (1940-1946), Petrópolis; en Estados Unidos (1946-1948), Los Ángeles; en México (1948-1950), Veracruz; en Italia (1950-1953), Nápoles y Rapallo; y nuevamente en Estados Unidos (1953-1957), New York.

En cada uno de sus viajes la autora llevaba consigo sus manuscritos y es posible que con las mudanzas hubiera pérdida de algunos papeles, tal como se advierte en el borrador de una carta de Mistral a Palma Guillén, que no está fechada. La autora menciona: “Hoy he tenido la gran sorpresa de hallar no poco del Poema de Chile pero... pero... no el texto corregido en el que gasté tantas buenas correcciones, excelentes ellas”<sup>52</sup>. Recordemos también, la primera transcripción de las grabaciones que analizamos, cuando está revisando material de la obra, menciona: “A ver, vamos a ver lo que hay aquí de ese Poema de Chile. Tenemos que haber perdido cosas...” (Mistral, 2009, Track 2). Las mudanzas y la forma de escritura y copia podrían haber contribuido al desconocimiento de la dimensión de la obra por parte de la autora; recordemos que en varias oportunidades no tiene clara su extensión y menciona que quiere incluir *Poema de Chile* en *Lagar*, como un solo libro. Es posible que en estas mudanzas los cuadernos que tenían que ser copiados quedaran postergados y que no se hicieran las copias, por lo tanto, la poeta pudo no tener acceso a ese material para corregirlo. Lo que podría haber influido en la pérdida de trabajo y justificado las lamentaciones por las correcciones que dice haber perdido. Además, en el peregrinaje de la poeta, los manuscritos también se desplazan de un país a otro. Palma Guillén, quien se encontraba en México, le escribe a Mistral en 1947, lo siguiente:

Me da mucho gusto que el poema –el recado- sobre Chile vaya alargándose y haciéndose, seguramente, una unidad coherente y

---

<sup>52</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012158.pdf>

preciosa. Tengo ansia de verlo, hijita querida. Mándame pronto una copia –o el original para que yo te haga la copia–. Me dices que solo lees en los ratos en que descansas del Recado, Mitología. Yo voy a buscarte aquí en español o en francés lo que haya para mandarte<sup>53</sup>.

Palma le pide los originales y se ofrece a copiarlos. Al revisar otras cartas entre ambas, nos percatamos de que esta era una forma de trabajo. En varias cartas, Palma le menciona que van adjuntas las copias de diversos poemas o le pide que le mande los originales para hacer una copia.

Los originales y las copias se desplazaban de lugar en lugar. En una carta de 1955, que Mistral escribe al director de la editorial Zig-Zag, le comenta:

Yo tengo hace ya bastante tiempo, un largo poema descriptivo del cual me permito mandarle unas muestras no largas de leer. He guardado hasta ahora sus páginas esperando volver a Chile y corregir allá los errores de descripción que pudiese tener. Me conozco Chile desde Arica a Magallanes, pero los viejos somos “polvo de olvido”. (...)

Un buen día he pensado, señor director, que el libro mío en el que irá este Poema tan extenso resultará caro para la gente pobre y que nunca lo leerán ellos. Se me ha ocurrido que las revistas populares podrían hacerlo llegar al pueblo, poco a poco, publicando trozos de él (...) Me permito enviar a Ud. algunas poesías que son “trozos” del dicho poema. Ud. es tan dueño de rechazarlas como de acogerlas<sup>54</sup>.

Lamentablemente no podemos acceder en el legado a estos “trozos” que envía la poeta, pero con la información de la carta podemos establecer otra ruta en el recorrido de los manuscritos. En el legado no encontramos una respuesta a esta carta y tampoco encontramos evidencia de que algunos poemas se hayan publicado en la editorial Zig-Zag. Esta forma de trabajo a distancia y desplazamientos de los manuscritos, sus copias y pérdidas, sin duda, debieron contribuir al desorden, pero también definen la particular forma de composición de la obra.

Un último factor que caracteriza al *Poema* como un texto errante, es que Mistral solicite información desde otro lugar para poder escribirlo. No solo los

---

<sup>53</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0011801.pdf>

<sup>54</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0012405.pdf>

manuscritos están en movimiento, sino también la información necesaria para su creación y afinamiento está en un lugar extranjero, como mencionamos en el apartado anterior. Todo lo cual favorece que la obra se escriba en un contexto de flujo dinámico, que a su vez también impacta en su orden y organización.

#### **4.6. Personas involucradas en el proyecto**

Hemos revisado distintos factores a considerar en el proceso de escritura de la obra. Para comenzar, que se escribe en una gran cantidad de años y que en la forma de escritura manuscrita y en su transcripción mecanográfica persiste la desorganización. Luego, la dificultad de la autora para conseguir la información que le permitiría terminar la obra. Finalmente, que todo lo anterior se acentúa por las constantes mudanzas derivadas de las labores consulares de Mistral.

Debemos agregar que el proceso de escritura, corrección y organización del corpus contó con la participación de diversas personas en varios niveles. En el primero, situaremos a las secretarias de la poeta. Como señalamos, Mistral solo escribía en sus cuadernos con lápiz grafito, y después estos poemas se copiaban a máquina. Esta labor la ejercían diversas secretarias, según el lugar donde se encontraban. Suele afirmarse que Doris Dana fue su secretaria y, por lo tanto, que copiaba sus manuscritos, sin embargo, en una entrevista en el año 2002, es enfática en negarlo: "Nunca fui la secretaria de Gabriela como dicen en Chile. Hablo español, pero no lo escribo y mientras vivió conmigo, ella siempre tuvo otras personas que redactaban sus cartas y documentos" (*Revista El Sábado*, 2002). Cuando le preguntaron a Dana quién era la secretaria mientras vivieron juntas, señaló: "En México, Consuelo Saleva. En Italia, Fabricini, una muchacha napolitana. En Nueva York, había personas que venían a la casa a escribir cosas, pero no en forma permanente, sino part-time". (*Revista El Sábado*, 2002). A partir de las declaraciones de Dana y de lo que nos muestran los manuscritos, podemos asumir que Mistral no contaba con una sola secretaria que pudiera ver en un contexto global sus papeles, ni menos que se preocupara de organizar esta información. Las secretarias siempre eran distintas y no trabajaban con la poeta en forma permanente,

tampoco necesariamente tenían manejo del español porque podían ser de la nacionalidad del país donde se encontraba Mistral.

En una carta a Radomiro Tomic en 1951, mientras la poeta está en Nápoles, señala: “Esta carta es para el ministro Leighton, pero va a Ud. con el ruego de leérsela. Mi letra es mala y uso lápiz por la vista que se irrita con poco. Además, Doris no está para copiarla a máquina y la secretaria italiana no entiende español... Son tres calamidades” (cit. en Quezada, 2004, p. 425). El poco dominio del español de las secretarias, y el poco tiempo que Mistral disponía de estas, es sin duda un punto en contra al momento de copiar y mantener el ritmo de producción de la obra. Además de las secretarias, hay que considerar las copias que hacía su amiga Palma Guillén, quien también cumplía con esa función. Por otra parte, cabe mencionar que, según un testimonio oral de Mistral, una de sus secretarias, Consuelo Saleva, le habría robado el manuscrito de un poema de la obra. En una de las grabaciones del legado, se escucha que, mientras revisa sus cuadernos, reclama:

Gabriela Mistral: Yo tenía idea de que esto era muy poco, de *Poema de Chile*, ¿no? Pero lo que nunca recuperaré es la “Hierba” que me llevó robada la sinvergüenza Coni, ¿no?

Margaret Bates: Yo tengo una “Hierba” aquí...

GM: Ah, pero esa no salió como salió la otra, ¿sabes? (silencio) ¿Aquí el “Mar” y las “Manzanillas” estarán más limpios? No creo, no hay nada que no esté borroneado. (Mistral, 2009, Track 7).

En esta grabación Mistral se lamenta de que la nueva versión del poema no es igual a la que perdió. Al igual que en el ejemplo del apartado anterior, Mistral se lamenta en una carta a Palma Guillén que no pudo dar con el texto de *Poema de Chile* que había corregido. Nuevamente nos aparece con un comentario de la poeta sobre el volumen de la obra, señalando que creía que era más pequeño. Más adelante, en otras grabaciones del legado, la poeta se explaya más sobre esta idea.

Otro nivel que podemos mencionar que hacía posible la escritura de la obra eran los “corresponsales” que Mistral tenía, los que le enviaban libros e información precisa para agregar a sus poemas. Como vimos anteriormente, entre ellos encontramos a Martha Salotti, Palma Guillén, Alone y otras personas que le envían o le llevan libros directamente. Se trata de un material gracias al cual Mistral puede afinar los poemas de la obra.

Como un tercer nivel y más profundo, hay personas que ayudaron a Mistral a organizar la obra y sus poemas, es decir, que cumplieron labores de edición. En los audios que se grabaron entre 1953 y 1955, existen conversaciones en relación con este tema, entre las que hay que contar las que mantuvo con Margaret Bates y Martha Salotti, quienes se hacen cargo de la organización de *Lagar y Poema de Chile*, copiando manuscritos, realizando índices y también opinando sobre la inclusión de determinados poemas dentro de la obra.

A continuación, transcribimos una charla entre Mistral (GM), Bates (MB) y Salotti (MS), la que nos ayudará a comprender cómo intentaron dar forma a los proyectos de *Lagar y Poema de Chile*, puesto que se estaban realizando paralelamente:

GM: Tú me tienes que ayudar con esto otro, ¿ah?

MB: ¿Qué otro?

GM: Con eso... eso, eso casi libro que anda, el *Poema de Chile*...

MB: Claro.

MS: ¡Casi libro!

MB: Casi libracho.

GM: Lo del *Poema de Chile*, y hay otras poesías que son cuántas añadidas, más o menos...

MB: ¿Añadidas al *Poema de Chile* o fuera? Hay dos cosas...

GM: Va a ir el *Poema de Chile* con todo lo demás, porque no da para libro el *Poema de Chile*.

MB: No da para un libro, da para cinco, me parece...

GM: Uh, no vos estás loca...

MB: no, no, no.

GM: Yo no quiero hacer dos libros de eso, ni quiero hacer otro libro.

MB: (risas) está loca esta señora, del color [cotodía]

MS: Color [¿cotodía?]

GM: (ríe) (Mistral, 2009, Track 10)

En esta conversación, Mistral le pregunta a Margaret Bates cuántos poemas pertenecen a *Poema de Chile*, y lo nombra “casi libro”, asegurando que por sí solo no puede formar un volumen. Tanto Bates como Salotti se ríen y la llaman “loca”. Recordemos la cita donde Bates comenta que, en 1953, cuando se mecanografiaron los manuscritos de la obra, Mistral se dio cuenta del gran volumen del *Poema*. Como analizamos al comienzo, cuando comenzó a gestarse el “Recado de un viaje imaginario” las estrofas y versos fueron concebidos como parte de *Lagar*, libro en el que Mistral trabajó desde la publicación de *Tala* en 1938, y, posteriormente, surgió el proyecto de *Poema de Chile* como obra autónoma. Son Bates y Salotti quienes ponen al corriente a la poeta de que no es posible que uno sea parte de otro. Recordemos el borrador de la carta que le escribe a Tomic y a Aguirre, cuando señala que no quiere publicar el “Recado” porque la acompaña, menciona: “Ahora pienso en juntar ambas cosas en un mismo volumen”, mostrando sus dudas sobre cómo organizar sus poemarios. Sigamos, entonces, revisando parte de esta misma conversación:

GM: No tienes del libro por publicarse más que esto.

MB: Esto es todo lo que yo tengo aquí, porque los originales están en casa.

GM: ¿Tú has visto los originales juntos, Martha?

MS: Están todos allá en casa...

MB: No los traje todos juntos... en manos de Martha...

MS: Están todos allá.

GM: ¿Eso es suficiente para un volumen?

MB: No, no es suficiente para un volumen, basta y sobra, es suficiente para cinco.

MS: Mire Gabriela, el Poema de Chile, yo le iba a decir, qué volumen puede tener el Poema de Chile en este formato... (da la impresión que toma un libro para ejemplificar)

MB: Bueno, depende del papel...

MS: Sí, no, no, dar una idea aunque sea...

GM: Es una pena que no lo tengas porque querría darle un ojito al Poema de Chile que yo sé que es flojito.

MS: Mire Gabriela, en un papel grueso, el Poema de Chile es esto, en un papel grueso, es decir, no muy fino, el Poema de Chile solito.

MB: El papel de Losada.

MS: En papel de Losada es esto, tal vez un poco más, solo el Recado.

GM: Ahora dime tú, fuera del Poema de Chile que es compromiso... lo demás qué hay, ¿tienes idea de lo que es?

MS: Sí querida, cómo no.

MB: Elígete esta... ¿te acuerdas del poema? Está aquí.

GM: Aquí están "Las mujeres locas"<sup>55</sup>, ¿no?

MB: Sí.

GM Ojalá hayan salido, ¿no? No tengo idea...

MB: Esta comienza aquí, es el índice de las poesías que has escrito y no está incluido la poesía...

GM: "La ansiosa", "Antígona", "Arcángeles"<sup>56</sup>, ¿y por qué hay tan pocas mujeres locas aquí? Hay solamente... yo creía que eran varias.

MB: Gabriela, no. No están todas aquí. Esto procede en orden alfabético... (Track 10)

Nuevamente, nos encontramos con la misma impresión de la poeta, quien parece no percibir la magnitud de su propia obra. Ella pide los manuscritos para "echarles un ojo", pero no están a la mano; le dicen "están en casa", "están allá", y nuevamente queda en evidencia que no puede acceder al material para corregirlo. Declara: "Es una pena que no lo tengas porque querría darle un ojito al *Poema de Chile* que yo sé que es flojito", es decir, sabe que le

---

<sup>55</sup> "Locas mujeres" es una sección de *Lagar*.

<sup>56</sup> Estos poemas pertenecen a *Lagar*.

falta trabajo o que este ha sido postergado. En este sentido, es reveladora la forma en la que se refiere a *Poema de Chile*, la obra a la que dedicó gran parte de su vida y a la que en más de alguna carta mencionó que le hacía recordar a su país. En esta grabación dice que es por “compromiso” y le interesa saber el tamaño de *Lagar*, pero tampoco quiere hacer un libro con *Poema de Chile* por sí solo. Por otro lado, una vez más los índices que hacen Bates y Salotti para organizar el libro *Lagar* la confunden. Volviendo a la conversación transcrita, se advierte que están organizando *Lagar*.

MB: ¿Y cuántas cosas Martha hay para copiar ahora más o menos?

MS: No hay muchas, yo he copiado unas veinte y tantas... más o menos, pero ahora estoy haciendo una cosa que Gabriela me pidió, ella quiere tener ahora agrupado por capítulos y como no queremos tocar el que hiciste como son tan cómodas por orden alfabético, entonces estoy haciendo un segundo juego para manejarlo, así ella puede trabajar viéndolo por unidad donde están las otras, y entonces están todas las otras juntas y así se maneja por capítulos y los hace a su manera.

MB: Esa era una de las cosas para Gabriela siempre difíciles, comenzamos muchas veces a arreglar el Poema de Chile, ponerlo en orden y...

MS: Se dispersaba.

MB: Sí.

GM: Bueno, cubran las poesías, no el *Poema de Chile*, las otras poesías, cubran más o menos la mitad de esto... ¿de eso? ¿Del todo? ¿La mitad de todo?

MS: Esto es *Desolación* y *Lagar* es mucho más grande que esto y el “Recado” es mucho más grande que esto (hacen referencia a un libro, en cantidad de páginas).

MB: Sí, porque *Desolación* tiene yo creo 67 poesías.

GM: No tengo idea...

MB: Gabriela, ahora tienes más del doble de *Desolación*, más del doble de *Tala* también. *Tala* tiene 67. Y ahora estás trabajando, no están todos terminados y tienes el doble tamaño de eso...

GM: (suspiro) Bueno, así que si se publica *Poema de Chile*, ¿debe ir solo?

MB: Es una cosa muy diferente.

MS: Es imposible juntarlo, por más que se quiera. Usted se debate en no separarlo pero cuando usted lo vea todo armado se va a dar cuenta de que no es posible.

GM: Bueno, esto que yo veo aquí, a menos que no lo haya tomado desde el comienzo, son pocos versos, ¿sabes?

MS: ¿Para *Lagar*? *Lagar* son 129, Gabriela, los contamos.

GM: 129 ¿qué?

MS: Poesías

GM: Uh... pero, ¿incluyendo el *Poema de Chile*?

MS y MB: (al mismo tiempo) ¡No!

MB: No tiene nada que ver...

MS: Nunca los juntamos, es nuestro pensamiento, el *Poema de Chile* con *Lagar*.

MB: Nunca van a casarse.

MS: No se pueden casar. (Mistral, 2009, Track 10)

Al comienzo del fragmento de la conversación, Salotti le explica a Bates sobre una petición que le hizo Mistral, de ordenar por capítulos los poemas de *Lagar*, ya que evidentemente no le sirven los índices por orden alfabético. Luego, Bates hace la reflexión de que esta fue una de las razones por la que *Poema de Chile* se dispersaba, puede que esto haya sido lo que lo condenó a ser póstumo.

Sin duda, estas colaboraciones resultan un aporte a la hora de ordenar la obra, trabajo nada de fácil, tomando en cuenta que tanto Bates como Salotti comenzaron cuando el poemario ya estaba avanzado, por lo que tuvieron que buscar una forma de agrupar la cantidad de poemas que se habían acumulado

con el tiempo. Tampoco hay que olvidar la condición en la que se encontraban estos poemas, porque muchos se estaban borrando de los cuadernos. Además, no es menor señalar que a diferencia de *Lagar*, que se compone de secciones o capítulos, *Poema de Chile* está compuesto por poemas independientes que no se agrupan en secciones, por lo que se podían integrar bajo la obra total. Lo que ordena los poemas es el recorrido de norte a sur.

Por último, hay que destacar que como el material poético de ambas obras coexistía en los mismos cuadernos y se estaba trabajando en su orden simultáneamente, había confusión sobre qué poema pertenecía a cada obra. Por ejemplo, “Selva austral”, poema al que hicimos referencia al comienzo del capítulo para mostrar la evolución de las correcciones y los diferentes títulos por los que pasa la obra, en ciertas copias aparece rotulado como “Recado”, mientras que en otra copia se lo organiza como “Naturaleza”, sección de *Lagar*, y en otra copia se rotula, primero, como “P. de Chile”, pero cuando termina el poema, la poeta agrega: “Del libro Lagar”.

#### **4.7. Corpus de Poema de Chile**

*Poema de Chile* fue publicado por primera vez, póstumamente, en el año 1967, por la editorial Pomaire de Barcelona, edición que estuvo a cargo de Doris Dana. Ese año se dio a conocer la obra después de 10 años de haber fallecido la poeta y, a partir de esta publicación, el libro se ha seguido publicando. Algunas ediciones replican la edición de Pomaire, pero otras presentan diferencias significativas que debemos relevar en este estudio. Además, Falabella, al revisar los manuscritos en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, se dio cuenta de que existía un manuscrito corregido de puño y letra de Mistral, que difería notablemente de la edición preparada por Dana (Falabella, 1995, 2003).

Frente a este panorama, el presente capítulo busca clarificar un corpus de la obra, es decir, establecer de forma tentativa los poemas que la incluyen.

Antes comentamos que en los cuadernos de Mistral coexisten distintos poemas y fragmentos de poemas, los que en ocasiones no llevan título. También, que parecía haber una confusión en la poeta, que queda plasmada

en sus manuscritos y archivos de audio, respecto de la autonomía de *Poema de Chile* y de los poemas que podían pertenecer a esta obra o bien a *Lagar*. Sin duda, delimitar un corpus con los poemas que pertenecen a *Poema de Chile* no deja de ser un desafío importante, pero hay algunas características que pueden ayudar en esta tarea.

De todos los poemarios de Mistral, *Poema de Chile* es el único que se puede describir como una obra unitaria. *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954), obras que publicó en vida, están subdivididas en secciones donde se agrupan un conjunto de poemas de tema diverso. Sin embargo, en la obra póstuma los poemas presentan una temática común. Entre la fantasma y el niño se establece un diálogo constante, donde este último realiza preguntas sobre la geografía chilena y también sobre la historia de la fantasma. Al respecto Daydí-Tolson señala:

Dos son los datos posibles que hacen posible determinar qué poemas o fragmentos de poemas pertenecen al plan general de *Poema de Chile* y cuáles forman grupos de poemas que pueden atribuirse a *Lagar II* o a ninguna colección en particular. *Poema de Chile*, a diferencia de los demás libros de poemas de Mistral, tiene un plan unitario que, desarrollándose en forma lineal, controla los diversos motivos y técnicas expresivas en conjunto; presenta además una uniformidad métrica absoluta e inconfundible: la del romance (p. 16).

Por cierto, también hay otros poemas que no pertenecen al *Poema* que también están escritos bajo la forma del romance, por ejemplo, algunos poemas de *Lagar* y *Lagar II*, cuyos versos son octosílabos, con rima asonante y constan de un número variable de versos por estrofa, al igual que los de la obra póstuma.

Al ser Chile una continua preocupación en la escritura de Mistral, tanto en su prosa como en su poesía, el legado también ofrece otros poemas que, si bien se refieren a Chile, no forman parte de la obra, ni se corresponden con ella en métrica o contenido; por cierto, tampoco aparece una mujer fantasma, ni un niño, ni el ciervo.

En los manuscritos, un dato que nos ayuda comprender qué poemas integra el texto, es el título que aparece en alguna parte de las hojas con los nombres que tuvo la obra: “Recado sobre un viaje imaginario”, “Recado sobre

Chile” “Recado de Chile” o “Poema de Chile”. Sin embargo, debido a la confusión que presentaba Mistral con los textos, esto tampoco es un criterio seguro de inclusión, pues hay que analizar el poema y saber si por temática y estructura podrían formar parte de la obra. Para esta tarea resulta útil revisar los archivadores, los que también se comentarán al final del capítulo, al intentar reconstruir la edición que hizo Doris Dana.

De los 4 archivadores solo uno presenta correcciones de Mistral. A este lo hemos denominado archivador A. El tipo de correcciones en ambos casos es de distinta índole: reescribe versos y agrega palabras como otras variantes y reescribe estrofas completas, donde tacha la mecanografiada. Además, encontramos anotaciones sobre lo que falta por agregar o lo que hay que profundizar, y es probable que estos sean los detalles que tanto pedía en las cartas. Algunos ejemplos que podemos ver en el archivador son: “completar”, en la página 58, “guanaco y vicuña hacerla”, en la página 78, “falta el final” en la página 82, “alargar lo que sigue”, en página 139, “contar la cosecha” página 144, entre otras. Es importante mencionar que existen algunos poemas que se encuentran con pocas correcciones y por ende, están más depurados, respecto de otros donde la letra manuscrita de Mistral se toma la página, al igual que las líneas, tachaduras y otras numerosas enmiendas.

El archivador está compuesto por 314 hojas sueltas foliadas, de 20 por 28 centímetros, es de color negro y tiene aproximadamente 23 por 30 centímetros. En estas páginas se observan, además de las correcciones manuscritas de Mistral, las de Doris Dana, Palma Guillén, Margaret Bates y Martha Salotti. El material se encuentra en buen estado de conservación, aunque algunas anotaciones manuscritas hechas con lápiz grafito resultan borrosas. Todos los poemas están mecanografiados, a excepción de dos poemas que están escritos a mano por Mistral: una parte del poema “Bio-Bio” y “Reparto de la tierra”. Ya explicamos cuál es el tipo de correcciones que ella hacía en las copias mecanografiadas. Por otra parte, las grafías de otras personas solo aportan comentarios sobre el número de los cuadernos del que provienen algunos poemas, títulos o notas sobre las indicaciones del poema con relación a la obra, Por ejemplo, en la página 69: “Dice G.M.: Rehacer”, en

la página 111: “esta estrofa está casi igual a ‘Cordillera’ de *Tala*”, en la página 166: “Dice gab. que falta la continuación. Buscarla (no hay más en los originales)”. Importante es señalar que, en algunas ocasiones, se evidencia textualmente el carácter incompleto en que permanecía la obra, ya que aparecen anotaciones marginales que dicen “Inconclusa”.

En el archivador hay dos foliaturas: la primera, comienza desde la página inicial y es correlativa hasta la última página, la 314; está hecha en letra manuscrita. La segunda, comienza en la página 9 y termina en la última página, con el número 302, pero no es correlativa, porque faltan las páginas 266 y 267, y se repite la página 290. Esta foliatura también es manuscrita y aparece más tenue o borrada que la primera, como si fuera anterior. Ambas foliaturas aparecen en el extremo superior derecho de cada página.

El manuscrito que analizó Falabella en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos comienza en la página 9 del archivador. Por lo tanto, estas 9 páginas fueron agregadas después de la catalogación que se hizo en aquel país o bien no se incluyeron en ese proceso<sup>57</sup>. Esta es la única diferencia entre ese manuscrito y el archivador A

El archivador está compuesto por poemas e índices. En las primeras 7 páginas, hay índices y anotaciones mecanografiadas que ordenan el contenido. Es importante mencionar que los índices de las páginas principales solo tienen dos intervenciones manuscritas de la autora, una en la página 3, donde anota “Menta” al lado del título “Aromas” que está mecanografiado, y otra en la página 4, donde anota “Desierto”, al lado del título “En tierras blancas de sed”, que también se encuentra mecanografiado; todos estos títulos son poemas de la obra. Las demás páginas de estos índices están intervenidas por Salotti, Bates y Guillén.

En la primera página vemos un índice titulado “Orden de Poema de Chile”, con una lista de poemas, pero en ella hay algunos que no pertenecen a la obra, como “Golondrinas del Yodo”, que fue publicado en *Lagar II*, y “Salvia elquina”, que es inédito, aunque en un manuscrito del legado, en hojas sueltas,

---

<sup>57</sup> Posiblemente la foliatura que tiene menos páginas corresponda a la catalogación que se hizo en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y la que tiene más a la que se hizo en el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

anota la poeta que corresponde al libro *Lagar*<sup>58</sup>. También aparece “Cuatro tiempos del huemul” y “Salto del Laja”<sup>59</sup>, que no cumplen con los criterios que establecimos para que forme parte de la obra al comienzo de este capítulo, por estructura y contenido. En la segunda página, los poemas están agrupados por temas: “Agua”, “Viento”, “Flora”, “Árboles”, “Montañas”, “Metales”, “Historia”, “Miscelánea”, “Productos”, “Animales”, “Luz”, “Regiones”, “Ciudades”, “Caminos” y “Gente”. También aparece otro grupo de poemas llamado “Hierba y pastos”, con grafía de Palma Guillén. Pero estas categorías o agrupaciones no aparecen en otros manuscritos de la obra, ni en los cuadernos o en otras copias mecanografiadas, ni siquiera en otros índices, por lo que es muy posible que esta agrupación la hayan hecho las personas que trabajaban en la organización del material. Es probable que este sea el tipo que índice que hizo Bates y Salotti, los que no se condicen con la lógica de Mistral, que iba en contra de hacer una lista solo de títulos. Los poemas que están bajo cada agrupación son muchos más que en la primera página y también aparecen los poemas descritos que no son parte de la obra.

Siguiendo con el análisis de los índices del archivador, en las siguientes páginas, la 3, 4, 5 y 6, hay una lista con títulos de poemas que corresponden a la obra, y es aquí donde la poeta anota “Desierto” con su letra. Es importante mencionar que varios de los poemas que aparecen en esta lista se publican en el libro *Lagar*. Finalmente, en la página 7, encontramos anotaciones sobre las perdices, siendo “Perdiz” un poema que pertenece a la obra.

Desde la página 9 a la 307 hay poemas, y desde la 308 hasta el final, es decir, la 314, hay nuevamente índices temáticos que intentan clasificar el contenido de la obra. Por ejemplo, ordenar las provincias de norte a sur, los temas tratados, los temas sobre los que Mistral quería escribir, donde se observa en la página 311 mecanografiado: “Contar en metáforas la largura de Chile”, “Mujeres que cantan”<sup>60</sup>, “Contar finamente el que no me dejen volver”, “Hacer hablar al niño chileno y que hable bastante”, “Salitre”, “Cobre”, la flora presente en la obra y una lista de los poemas con sus respectivas rimas,

---

<sup>58</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0014869.pdf>

<sup>59</sup> Estos dos poemas se publicaron con el título genérico de “Tierra de Chile” en la revista Sur, Buenos Aires, 30 de noviembre, 1938, junto con los poemas “Volcán Osorno” y “Lago Llanquihue”.

<sup>60</sup> Puede que esta sección se refiera a “Locas mujeres” del libro *Lagar*.

algunas de estas páginas también tienen correcciones de la autora. Las correcciones están poco claras, pero se logra interpretar que hay un ejercicio de planificación de la escritura de la obra.

El archivador tiene 89 poemas<sup>61</sup> que se presentan en hojas individuales y están ordenados alfabéticamente a excepción de “Hallazgo” y “La ruta”, que abren el manuscrito (Falabella 1995, 2003). Sería ingenuo de nuestra parte pensar que este orden se lo dio Mistral, ya que la disposición de los poemas puede responder a un ejercicio de clasificación propio de Dana o de alguien que quiso ordenar los poemas de la obra. Al respecto, es importante mencionar que esta investigación no pretende establecer un posible orden de los títulos, ya que esto escapa de los objetivos propuestos. De lo que se trata aquí es de proponer los títulos de los poemas que integran *Poema de Chile* y que reflejen la voluntad de Mistral, para asimismo de establecer de forma preliminar un corpus de la obra<sup>62</sup>.

En cada página de los poemas aparece su título centrado en la parte superior y debajo de este se enumeran correlativamente las páginas de las que se compone cada uno, además de las foliaturas que están en el extremo superior derecho. En algunos casos, los poemas presentan lo que puede considerarse otra versión de estos. Por ejemplo, “Valle de Elqui” es un poema de 4 páginas, en cada una de las cuales aparece el título y el número de página debajo de este<sup>63</sup>. Después de la cuarta página aparece otra con el título “Valle de Elqui” que tiene notas sobre los cuadernos donde se encuentra esa

---

<sup>61</sup>“Hallazgo”, “La ruta”, “A dónde es que tú me llevas”, “Alamedas”, “Alcohol”, “Animales”, “Anochecer”, “Araucanos”, “Araucarias”, “Aromas”, “Atacama”, “A veces te digo...”, “Balada de la menta”, “Biobío”, “Bordo”, “Campesinos”, “Canción del buen sueño”, “Canción de cuna del huemul”, “Canción de cuna del ciervo”, “Castañas”, “Cielo estrellado”, “Constelaciones”, “Chillán”, “La chinchilla”, “Concepción”, “Concón”, “Cuatro tiempos del huemul”, “El cucó”, “Desierto”, “Despertar”, “Despedida”, “Emigración de pájaros”, “En tierras blancas de sed”, “Cisnes”, “Cobre”, “Cordillera”, “Cormoranes”, “Copihues”, “Frutilla”, “Flores”, “Las flores de Chile”, “Frutas”, “Fuego”, “Garzas”, “Helechos”, “La hierba”, “Huerta”, “Islas australes”, “Jardines”, “Linar”, “Luz de Chile”, “El maitén”, “La malva fina”, “Manzanos”, “Manzanillas”, “Mariposas”, “El mar”, “Misioneros”, “Montañas mías”, “Monte Aconcagua”, “Niebla”, “El musgo”, “La noche”, “Noche andina”(o “Cielo estrellado”), “Noche de metales”, “Palmas”, “Palmas de Ocoa” [sic], “Pascua”, “Patagonia”, “Piedra de la amistad”, “Perdiz”, “¿Qué año o qué día...”, “Raíces”, “Reparto de tierra”, “Salvia”, “Selva austral”, “Tacna”, “Talcahuano”, “Tomé”, “La tenca”, “Tordos”, “Mancha de Trébol”, “Valparaíso”, “El valle central”, “Valle de Chile”, “Valle de Elqui”, “Viento Norte”, “Volcán de Villarrica”.

<sup>62</sup> Es posible que otras investigaciones den cuenta de otros poemas que aún no se han encontrado y que el corpus crezca o se modifique.

<sup>63</sup> Ver en página 269 del archivador y páginas siguientes.

versión y, en la página siguiente, comienza otro poema: “Valle de Elqui”, con tres páginas más; estas no están numeradas bajo su título, pero sabemos que son correlativas por las foliaturas del extremo superior derecho. En la página con notas, hay registro de números de cuadernos donde se encuentra manuscrito el poema “Valle de Elqui”. Esto se confirmó, pues en el legado encontramos los cuadernos 4, 11 y 20, pero solo en el 11 y el 20 hallamos manuscrita la primera versión del poema. En las páginas siguientes donde está la otra versión, al lado del título aparece la nota “Cuaderno 11” y, al revisar este cuaderno, encontramos la versión hológrafa del poema. Es difícil determinar si estos son poemas distintos, es decir, distintas versiones, o si forman parte de un mismo poema, dado a que no se presentan en páginas consecutivas, sino en distintas páginas del cuaderno.

En esta misma circunstancia se encuentran los siguientes poemas: “Animales”, “Cordillera”, “La hierba”, “El mar”, “Patagonia”, “Reparto de tierra” y “Flores” (que presenta 3 versiones o está escrito en tres grupos de páginas). Si contáramos estas versiones como otros poemas, se agregarían 9 poemas más al corpus. Después del último poema del archivador llamado “Volcán Villarrica”, aparecen 8 páginas con el título “Fragmentos” e “Intercalar”, que tienen estrofas sin título. Luego, hay 10 páginas con estrofas de “Hallazgo” y “La ruta”, donde una nota mecanografiada con letra de Salotti señala que Mistral las retiró provisoriamente y que “se deben guardar para control”.

Falabella señala que este es el manuscrito que la poeta deja al morir con los poemas más acabados de la obra. Efectivamente, esto es lo que confirmamos luego de revisar en el legado los otros manuscritos de los poemas que ahí aparecen.

Después de analizar tanto los cuadernos como las copias mecanografiadas sueltas y el archivador, y teniendo en cuenta los criterios de contenido y estructura de los versos, podemos establecer los títulos que, estimamos, forman parte de la obra. Del archivador, todos los poemas y las versiones paralelas que aparecen allí, excepto “Cuatro tiempos del huemul” y “¿Qué año o qué día...”:

1. Hallazgo
2. La ruta
3. A dónde es que tú me llevas
4. Alamedas
5. Alcohol
6. Animales
7. Animales (otra posible versión)
8. Anochecer (igual que La noche)
9. Araucanos
10. Araucarias
11. Aromas
12. Atacama
13. "A veces mama te digo..."
14. Balada de la menta
15. Bio-Bío
16. Boldo
17. Campesinos
18. Canción del buen sueño
19. Canción de cuna del huemul
20. Canción de cuna del ciervo
21. Castañas
22. Constelaciones
23. Chillán
24. La chinchilla
25. Concepción
26. Concón
27. El cuco
28. Desierto
29. Despertar
30. Despedida
31. Emigración de pájaros
32. En tierras blancas de sed
33. Cisnes

34. Cobre
35. Cordillera
36. Cordillera (otra posible versión)
37. Cormoranes
38. Copihues
39. Frutilla
40. Flores
41. Flores (otra posible versión)
42. Flores (otra posible versión)
43. Las flores de Chile
44. Frutas
45. Fuego
46. Garzas
47. Helechos
48. La hierba
49. La hierba (otra posible versión)
50. Huerta
51. Islas australes
52. Jardines
53. Linar
54. Luz de Chile
55. El maitén
56. La malva fina
57. Manzanos
58. Manzanillas
59. Mariposas
60. El mar
61. El mar (otra posible versión)
62. Misioneros
63. Montañas mías
64. Monte Aconcagua
65. Niebla
66. El musgo

67. Palmas
68. Palmas de Ocoa
69. Pascua
70. Patagonia
71. Patagonia (otra posible versión)
72. Piedra de la amistad
73. Perdiz
74. Raíces
75. Reparto de la tierra
76. Reparto de la tierra (otra posible versión)
77. Salvia
78. Selva austral
79. Tacna
80. Talcahuano
81. Tomé
82. La tenca
83. Tordos
84. Noche andina (o Cielo estrellado)
85. Noche de metales
86. Mancha de Trébol
87. Valparaíso
88. El valle central
89. Valle de Chile
90. Valle de Elqui
91. Valle de Elqui (otra posible versión)
92. Valle de Elqui (otra posible versión)
93. Viento Norte
94. Volcán de Villarrica

Otros poemas que aparecen en las páginas sueltas y que no se encuentran en el archivador son:

95. Santiago

- 96. O'Higgins
- 97. Lagos
- 98. Mineros
- 99. Valdivia

En total, contando los poemas que pueden ser otras versiones, serían alrededor de 99 poemas. El orden en el que se exponen no responde a ningún criterio; solo se listan para enunciar los títulos.

#### **4.8. La edición de Doris Dana**

Como se dijo en el capítulo 2, la edición de Doris Dana dio a conocer *Poema de Chile*, 10 años después de la muerte de Mistral. Si bien esta edición contiene gruesos errores que no le hacen juicio a la riqueza de la obra, los que explicaremos a continuación, contribuyó a poner en circulación un proyecto al que Mistral dedicó mucho tiempo y trabajo. De este modo, por ser la primera y única publicación, la edición de Dana formó una tradición que las editoriales todavía siguen perpetuando.

Hemos encontrado tres archivadores, aparte del que fue corregido por Mistral. Estos contenían copias mecanografiadas de los poemas de la obra que no estaban corregidos por la autora y advertimos que, sin embargo, habían sido trabajados por Dana para preparar la publicación hecha por la editorial Pomaire. A continuación, nos referiremos a los contenidos de cada uno, de manera de poder transparentar esos hallazgos.

A cada archivador le daremos una letra para poder diferenciarlos. El archivador con correcciones de Mistral será el archivador A, que fue el que describimos en el apartado anterior, y es el mismo que se encontraba en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

Archivador B<sup>64</sup>: este no tiene correcciones manuscritas de la autora y presenta escasas intervenciones de Salotti. Este manuscrito se encuentra mecanografiado y tiene menos poemas que el archivador A. Faltan: "Balada de

---

<sup>64</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0015363.pdf>

la menta”, “Canción del buen sueño”, “Canción de cuna del huemul”, “Desierto”, “Misioneros”, “La hierba (otra versión)”, “Patagonia (otra posible versión)”, “Reparto de tierra”(otra posible versión)”, “El valle central” y “Valle de Elqui (otra posible versión)”.

Archivador C<sup>65</sup>: es el manuscrito de la editorial Pomaire. Su contenido está ordenado de la misma forma que en la publicación de 1967. Está mecanografiado, no cuenta con la grafía de la autora, pero sí con una corrección manuscrita de Dana. A este manuscrito le faltan los mismos poemas que le faltan al archivador B, y otros más: “Tacna”, “Atacama”, “Cielo estrellado” (mismo poema que “Noche andina” y “Cuatro tiempos del huemul”).

Archivador D<sup>66</sup>: está mecanografiado. Contiene un índice manuscrito de Hernán Díaz Arrieta (Alone) y los poemas tienen variadas correcciones manuscritas de Doris Dana. La primera página de cada poema tiene un encabezado que dice “Recado de Chile”. Se encuentran los mismos poemas que existen en el manuscrito B, excepto por “Desierto”, que no está en este último. Notamos, asimismo, que el archivador D tiene las correcciones que aparecen integradas en el archivador B, por lo tanto, estimamos que sería el manuscrito previo.

Los archivadores B, C y D no cuentan con los índices descritos anteriormente, que aparecen en el archivador A, y tampoco cuentan con las páginas que se titulan “Intercalar”.

De esta manera, podemos establecer la línea de trabajo o proceso de edición de Dana. El archivador A es el más completo, el que tiene más poemas, por lo que Dana comenzó su trabajo con este manuscrito, y posiblemente fue ella quien seleccionó los poemas más acabados y los ordenó alfabéticamente. Luego, al editar el archivador A, con la ayuda de Alone, se eliminaron algunos poemas, los que tenían más correcciones, y se generó el archivador D, que es el segundo más completo. Presenta muchas correcciones manuscritas e indicaciones de Dana. Estas correcciones se ven reflejadas en el archivador B, es decir, se pasan en limpio y se integran. Además, se quita del

---

<sup>65</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0015369.pdf>

<sup>66</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0013663.pdf>



criterio con que operó para realizar la edición de *Poema de Chile*, dado que no se señalan cuáles eran los poemas que presentaban variantes y tampoco menciona cuáles eran los que habían quedado inconclusos.

Rastreando en las cartas del legado de Mistral algunas pistas sobre la edición de Doris Dana, encontramos una carta que envía a Alone, con fecha del 1 de febrero, de 1957:

Alone, the is one very important question on my mind. I want to ask you if you would undertake the editing of "Recado de Chile". I hope so very much that you will consider this. For many reason, it would be impractical and unwise for the material to be sent anywhere at the present time. Would it be convenient and possible for you to come to New York<sup>67</sup>.

Gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, Alone puede viajar a Estados Unidos y encargarse de la edición de *Poema de Chile*. Esto es lo que explica que encontremos un archivador intervenido por él y por Dana. Luego, en otra carta, Alone discute con Dana sobre el título de la obra: "Te ruego que piensen esto. El título "Poema de Chile" le echaría encima a Gabriela el furor de los críticos. Dirán: ¡No es poema! El Canto General de Neruda es poema. Los conozco. He sido su víctima. Hay una defensa: poner 'Recado de Chile'. Sería una buena coraza"<sup>68</sup>. De esta carta solo tenemos el año: 1957, pero, sin embargo, nos orienta para comprender por qué el archivador que está trabajado por Alone y Dana está titulado "Recado de Chile". Es importante destacar la temprana intención de Dana de publicar la obra, el mismo año de la muerte de Mistral, pero no se publicaría hasta 10 años después. Otro punto que podemos resaltar es que Dana y Alone llaman a *Poema de Chile* "Recado de Chile" (como en un momento lo pensó la autora), y que la decisión de titular la obra con su verdadero nombre llega después de un tiempo.

Habiendo determinado de modo general el proceso del trabajo de Dana, pasemos a ver algunas diferencias entre los poemas que, para nosotros, forman parte de la obra y la publicación de Pomaire. Falabella documentó las

---

<sup>67</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022310.pdf>

<sup>68</sup> Disponible en <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022326.pdf>

diferencias que tenía el manuscrito con la edición de la albacea y, sin duda, estos estudios entregan antecedentes clave para escribir esta sección. Al respecto, Falabella señaló la presencia de dos poemas llamados “El mar”, que son dos versiones de un poema, de los cuales no se da explicación alguna. Recordemos que en el archivador A encontramos poemas que tienen posiblemente otras versiones. En el caso particular de estos dos textos, Dana decide dejarlos como dos poemas distintos que tienen el mismo título.

Falabella también señala que en una publicación de la editorial Pomaire hay un poema que se llama “Palmas de Ocon”, lo que es un claro error tipográfico del poema “Palmas de Ocoa”. Por otra parte, nota que en el poema “Hallazgo” se incrusta a continuación, como parte de este, otro poema dedicado a la hermana de la poeta, Emelina<sup>69</sup>, el que tiene una temática muy distinta al primero y al resto de la obra. Asimismo, comenta que hay intervenciones hechas de puño y letra de la autora que no son tomadas en cuenta en la edición Pomaire.

A estas aseveraciones, podemos agregar que el corpus de la obra que edita Dana se ve ampliamente disminuido, ya que se publican 77 poemas, en consideración de que serían alrededor de 99 poemas los que forman parte de la obra. Los poemas que no publicó Dana son los siguientes: “Animales” (otra posible versión), “Atacama”, “Balada de la menta”, “Canción del buen sueño”, “Canción de cuna del huemul”, “Desierto”, “La hierba (otra posible versión)”, “Misioneros”, “Patagonia” (otra posible versión), “Reparto de tierra” (otra posible versión), “El valle central”, “Valle de Elqui (las dos posibles versiones)”, “Santiago”, “O’Higgins”, “Lagos”, “Mineros” y “Valdivia”.

Algunos poemas presentan otra posible versión o más de una. En el archivador A se diferencian claramente porque, como explicamos, en cada página de los poemas, bajo cada título, aparece el número de página de ese poema en particular. Sin embargo, en la edición de Pomaire, solo el poema “El mar” aparece con otra versión, pero todos los demás que tienen el mismo título y que aparentemente son otra versión, Dana los fusiona. Así, presenta el poema y la otra versión a continuación, como si pertenecieran a un solo poema, sin considerar que podría ser otra versión o versiones. Por ejemplo, en

---

<sup>69</sup> Este poema comienza “Qué año o qué día moriste...” (Pág. 235 del archivador A)

el archivador A aparecen 3 posibles versiones del poema “Flores”, y además un poema llamado “Las flores de Chile”. Lo que hizo Dana en este caso fue juntar estos 4 poemas bajo el título “Flores” pero sin diferenciarlos. Los fusiona uno después de otro: es decir, termina la última estrofa de un poema y la siguiente estrofa es el comienzo de otro, lo que da como resultado un poema muy largo. Lo mismo ocurre con “La hierba (otra posible versión)”, pero las otras posibles versiones, como vimos en el párrafo anterior, no las incluye en el poemario, las deja afuera.

A lo largo de todo el poema, encontramos indicaciones marginales mecanografiadas o manuscritas que evidencian que hay poemas inconclusos y otros, con pocas correcciones y aparentemente casi terminados. Sin embargo, estas anotaciones no se indican de ninguna forma en la publicación y solo se dice en el prólogo que se trata de una obra inconclusa, lo cual nos parece significativo, pero demasiado vago. Otro de los errores que se pueden observar en la edición de Dana es que, en algunas ocasiones, escribe como otro verso de una estrofa una variante, agregando en los poemas más versos de los que corresponden por estrofa.

## Capítulo 5. Edición genética cuaderno 146-E

En este último acápite proponemos una edición genética facsímil de una parte del cuaderno 146-E. Lo que permite la edición facsímil es mostrar el manuscrito sin interpretaciones del especialista, es decir, un estado o momento específico del borrador. En el caso de Mistral, y como parte del proceso de reescritura, abundan las posibilidades de palabras y de versos, ya que, la mayoría de las veces no se elige una opción por sobre la otra, sino que coexisten dos o más posibilidades. Muchos versos de poemas quedaron sin corregir, de manera que en la realidad única del manuscrito, no hay reemplazo o elección, sino que este es un proceso que vendría después, y en algunos versos, nunca. El proceso de trabajo previo de composición de versos que nos ofrece el manuscrito permite observar las lógicas con las que opera el proceso de depuración formal mediante el que se logra la búsqueda de la adecuación rítmico-estrófica.

Al proponer los manuscritos de una obra como objeto de estudio científico, los genetistas desplazan el interés crítico textual hacia el pre-texto, noción que conlleva la redefinición de manuscrito, como ya hemos comentado, pero también el mérito de mostrar cuanto interviene más allá del texto último: la escritura, no lo escrito; el proceso, no el producto; la identificación de los mecanismos de la escritura, el conocimiento de los actos materiales e intelectuales de la creatividad verbal. El concepto de pre-texto se suele utilizar singularmente, pero también como sinónimo de dossier de génesis que constituye el objetivo fundamental de la escuela genética francesa: son, pues, desde materiales preparatorios (listas de palabras y elencos de personajes, esquemas, diseños, apuntes en agendas) hasta redacciones propiamente dichas. Estos son los materiales que revisamos en el capítulo anterior. Todo esto convierte al dossier en un rico y heterogéneo conjunto de datos en el que coexisten materiales que muestran el devenir textual de una obra.

El análisis material, que recuerda el método de la edición crítica (*recensio*) y que corresponde al tratamiento filológico de los documentos que se han de localizar, identificar, datar y clasificar. Tras finalizar este análisis, se procede con el desciframiento de los documentos y su transcripción, muy a

menudo *diplomática* (experimentada por los estudiosos franceses, se adopta el término ya conocido en la crítica textual para reproducir la escritura manuscrita con extremo cuidado y fidelidad). Esta reproducción tipográfica otorga la posibilidad de disponer del manuscrito descifrado y así de la dislocación de la escritura en todas sus peculiaridades, si bien hay límites que el editor debe hacer constar, como las palabras canceladas, en cuya transcripción se suelen utilizar signos paréntesis, corchetes o distintos tipos de letra. De esta manera, se persigue ofrecer a la lectura el trabajo de redacción, dar cuenta de la cronología de la escritura y de la configuración particular de su topografía (en folios, en cuartillas...) clasificando tanto los manuscritos que haya como las variantes, pues cada manuscrito es un microcosmos e impone su tipología (Lluch-Prats, 2012, p.102).

De la evaluación e interpretación a la edición, junto a un inventario de procedimientos varios y de una tipología de los materiales y las estrategias textuales, hay componentes a partir de los cuales el crítico geneticista ha de evaluar la fertilidad y la fecundidad inventivas, pues el estudio de la génesis textual consiste en analizar las capas temporales de la invención y las modalidades de los procesos que han permitido el nacimiento de la obra: el dossier se interpreta sobre la base de una precisa reconstrucción que toma cuerpo en la edición genética. Por lo tanto, la tarea del crítico va más allá de la reconstrucción paleográfica del manuscrito, y solo en función de una interpretación del material examinado puede hablarse de una auténtica crítica genética.

Uno de los descubrimientos de la investigación fue que *Poema de Chile*, en sus inicios, formaba parte de otro libro de poemas, *Lagar*, y que era un solo poema compuesto por varias estrofas. Por esto quisimos tomar el que creemos que es uno de los primeros borradores del poema, el que incluso tiene otro título propuesto en ese entonces: "Recado de un viaje". Cuando nos encontramos con un dossier de génesis, existen distintas soluciones al problema que comporta editar materiales pre-textuales, por lo que se elaboran ediciones de carácter genético de diferentes tipos, tanto en papel como en formato digital. Es importante destacar que no puede establecerse un modelo

editorial único, puesto que cada dossier, como cada obra y cada autor, ofrece sus propios problemas. Cualquiera que sea el tipo y el formato de edición escogidos, el editor debe contar con un protocolo de transcripción cuyo refinamiento tiene que respetar el criterio de esencial de legibilidad de la edición. Así se encuentra al autor en su laboratorio o taller y se consigue plasmar el movimiento de la escritura, un movimiento que lo proporcionan soluciones editoriales de carácter genético, las cuales se pueden concretar en una edición facsímil o diplomática. Algunos originales de los manuscritos modernos son tan caóticos que la única solución es su reproducción fotográfica, lo cual mengua la tarea mediadora del filólogo entre texto y lector. La edición genética, según sus cultivadores en Francia, es la edición integral o parcial del dossier. Como resultado, se muestra al autor en su quehacer artístico, ya que se reestablece la obra en su génesis, revelando los testimonios exhaustivamente y sus fases de producción en orden cronológico de aparición. Representar este proceso, plasmando alguno de los momentos y facilitar su legibilidad es su finalidad (Lois, 2001, p.11).

El cuaderno 146-E, entonces, representa *Poema de Chile* en su estado embrionario. Con esto nos referimos a que las estrofas de un gran poema son embriones textuales que luego Mistral germina o madura, es decir, los corrige y los reescribe a lo largo del tiempo (como vimos en el capítulo anterior, en varios cuadernos y copias mecanografiadas) hasta transformarlos en poemas autónomos. Es en este cuaderno donde se pueden reconocer las estrofas que, después, reescritas, se transformarán en algunos de los muchos poemas que componen esta obra.

El cuaderno logramos fecharlo por un borrador de carta en su interior que data del 8 de junio de 1946, ubicado entre los folios 21 y 25. Este borrador lo encontramos pasado en limpio en el catálogo de la Biblioteca Nacional, con fecha, pues en el cuaderno no se encuentra fechado. Esto nos da el indicio de la época en el que Mistral escribe en este cuaderno y, como se dijo en el capítulo anterior, el año coincide con la fecha de las primeras cartas donde la poeta comenta este proyecto. Tiene 50 páginas con letra manuscrita de Mistral y además de otra grafía que posiblemente puede ser de alguna de las

personas que ayudaron a ordenar el material. Con esta grafía aparece la palabra “Copiado” en varios folios, casi siempre en el margen superior izquierdo y subrayado. Está escrito en dirección horizontal del cuaderno, excepto por los borradores de las cartas (entre el folio 21 y 26), donde se usa vertical. Como es la costumbre de Mistral se usa la página derecha en la mayoría del cuaderno, escasas veces en la izquierda, salvo los folios 4, 9, 14, 17. En estas páginas encontramos esbozos de versos más incompletos que en las páginas de la derecha.

Al estar en estado de borrador y correcciones es posible leer reescrituras entre líneas, cancelaciones de palabras y también de versos completos, donde aparecen trazos largos que indican cancelación (por ejemplo, en el folio 5, 6 y 8). Además, encontramos otros trazos con lápiz de tinta azul con tinta muy fina, presuntamente hecho por alguna colaboradora de manera posterior. Los trazos de Mistral están representados en la edición con líneas continuas, mientras que la grafía con lápiz de tinta está representada por líneas interrumpida. Recordemos que Mistral siempre escribía con lápiz grafito y, por otro lado, llama la atención que con este mismo lápiz agrega la palabra “para” en un verso del folio 18, con otra grafía. En este caso una grafía ajena interfiere en la composición poética.

Analicemos ahora los signos que se advierten en los borradores. Por un lado, encontramos una cabeza de flecha que entra de manera horizontal entre dos versos (>). Este símbolo la escritora lo usa para avisar que hay que añadir información entre esos versos o estrofas. Podemos verlo en los folios 3, 5, donde escribe junto con el signo de inserción “Léveme si quiere, etc.”, que indica que esos versos deben insertarse entre esas estrofas; en el folio 12, donde escribe además “alam.”, se refiere a los versos del poema “Alamedas”; además este signo está presente en los folios 13 y 18, sin indicar lo que se agrega. La (X) es un signo recurrente en los borradores mistralianos. Podemos verlos al inicio de algunos versos, siempre en el margen izquierdo o arriba o debajo de palabras. Sobre estas equis, Doris Dana señala que la poeta los usaba para indicar que el verso estaba incompleto o que había que revisar alguna palabra. Estas equis las vemos en la mayoría de los folios editados.

Como último signo, encontramos una línea centrada ( \_\_\_ ) entre estrofas. Esta línea delimita o avisa el cambio de estrofa y aparece en casi todos los folios que mostraremos en la edición facsímil. Mistral suele ponerla o bien, al inicio de la estrofa, al comenzar la página, o al finalizar la estrofa.

Hemos propuesto la edición facsímil de los primeros 20 folios del cuaderno. En los siguientes folios, del 21 al 26, hay borradores de cartas y entre los folios 27 y 50, encontramos reescrituras de las mismas estrofas que están en los primeros 20 folios, por eso no las hemos incluido en esta edición. Al leer sus versos y estrofas es posible identificar embriones textuales, estos son versos que se asemejan a los versos de poemas en una fase de corrección muy posterior. Por ejemplo, en el folio 8 leemos:

Y seguir al Valle en donde  
guarda su flor el almendro  
y el higueral con ceniza  
se azula de higos extremos  
~~mis vivos allí me esperan~~  
~~y la niebla de mis muertos.~~

Emblanqueciendo, Emelina  
cuenta su tiempo y mi tiempo  
y regatea su abrazo  
para el día del encuentro.

En el *dossier* encontramos el poema mecanografiado con correcciones de Mistral titulado “Valle de Elqui” que forma parte de *Poema de Chile*. En su fase más acabada que dejó la poeta, la primera estrofa comienza así:

Tengo de llegar al Valle  
que su flor guarda al almendro  
y cría los higuerales  
que azulan higos extremos,  
para ambular a la tarde  
con mis vivos y mis muertos<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Para comparar las estrofas del poema del cuaderno 146-E usamos el mismo documento que describimos en el capítulo 4, donde se transcribieron los poemas de *Poema de Chile* en su fase más acabada.

En el folio 9 y 10 del cuaderno más embriones textuales de “Valle de Elqui”:

(9)

Solo allí de mi se acuerda  
la salvia con el romero  
y me miran su ojo [ilegible]  
como con [espacio en blanco] y entendimiento  
cuando yo las doy mi [ilegible]nuca

(10)

Mi infancia allí mana leche  
de cada rama que quiebro.  
En paila y paila de cobre,  
lamida de humos y de fuego,  
puedo cocer el arropo  
hasta el punto, en hilos trémulos.

Los cerros de Elqui me miran  
como padrinos tremendos  
se mueven como animales  
con ijares soñolientos  
y se juntan y cierran,  
allí paro, allí sosiego.

En el poema es posible identificar versos similares:

En paila y paila de cobre,  
Emelina y yo herviremos  
los arropes consumados  
sobre el olivillo ardiendo,  
hasta el punto de la miel  
ahilado y el “paileo”.

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

Luego algunas estrofas más adelante de este mismo poema:

Emblanqueciendo, Emelina  
cuenta su tiempo y mi tiempo  
y regateo su abrazo  
para el día del encuentro.

Como vemos la similitud de los versos es innegable, se trata del mismo poema. Otro ejemplo está en el folio 11:

Hay en Aconcagua un campo  
con visos de terciopelo,  
en donde me espera rota  
una ronda, anillo y [ilegible].  
La ronda iba a tejerse  
entre la Tierra y el cielo.  
Si entro y doy las manos  
se pone a girar de nuevo.

En el poema "Mancha del trébol" aparecen versos similares:

Un silbo del Aconcagua  
me alcanza y lleva de nuevo.  
Hay un alto trebolar  
con tactos de terciopelo  
                                  llama  
en donde me espera, rota,  
y parada como cerco  
la ronda que comenzamos           ronda que dos comenzamos  
entre la tierra y el cielo.

                                  doy  
Si voy, entro y alargo la mano  
se pone a girar de nuevo.

Más adelante, en la página 12 del mismo cuaderno:

Voy a resbalar los pastos  
y llegar a los viñedos  
que el Diablo trenza y destrenza  
desde la cepa al sarmiento  
sellaremos el lagar  
[ilegible] al fuego  
y ahilaremos los racimos  
uvas los niños y viejos.

El poema “Alcohol” reconocemos estos versos, pero con modificaciones. Transcribimos el poema íntegro que nos permitirá analizar varios puntos. Esta es la fase más corregida que deja la autora:

Resbalando los pastales  
y entrando por los viñedos  
que el Diablo trenza y destrenza  
desde la cepa al sarmiento,  
dan al animal y al indio  
tufos de alcoholes violentos  
y ambos ven la llamarada  
que salta de pueblo a pueblo,  
con la zancada y la mueca  
del mono que corre ardiendo.

Al indio el payaso trágico  
le robó el padre en su juego;  
al otro quemó el pastal  
que blanqueaba de corderos,  
y a mí me manchó, de niña,  
la bocanada del viento.

Sellaremos los lagares  
y aventaremos los cueros,  
para quemar la demencia  
de los mozos y los viejos,  
¡Ea, el chiquillo y la bestia!  
¡Vamos por bodega y pueblos  
vamos como los cruzados  
hostigando al Esperpento!

Una diferencia importante al comparar las estrofas del cuaderno manuscrito y de la copia corregida, es que, en esta última el indio y el huemul, los acompañantes de este viaje forman parte del poema: “dan al animal y al indio/ tufos de alcoholes violentos” y “¡Ea, el chiquillo y la bestia!” y los versos 5, 6, 7 y 8 pasan a formar parte de la segunda estrofa, pero reescritos. A lo largo del cuaderno no hay anotaciones o versos que den indicio de la presencia de un huemul o un niño indio, sino que es un recorrido que la mujer fantasma hace sola, y es en una etapa posterior donde se comienza a utilizar el plural para referirse a los tres personajes.

Al continuar la lectura del cuaderno seguimos notando similitudes entre estrofas y poemas que conforman la obra. Por ejemplo, en el folio 13, identificamos esbozos de “Bío-Bío”:

Dejen que ellos me lo den  
y yo tome su resuello.  
Yo no quiero que me atajen  
antes de ver el río lento  
que no más dice dos sílabas.

Me tienda a su lado y beba  
hasta que él corra en mis huesos.  
Dice Bio-bio y díselo  
en dos estremecimiento [sic].

El poema comienza:

Yo no quiero que me atajen  
sin que vea el río lento  
que cuchichea dos sílabas  
como quien fía secreto.  
Dice Bío-Bío, y díselo  
en dos estremecimientos.

Finalmente, en el folio 20 del cuaderno identificamos 4 versos que son idénticos a la estrofa con la que comienza una de las versiones del poema “Patagonia”:

En la Patagonia verde  
y blanca tuve silencios  
y en rollos desenrollados  
sobrenaturales vientos.

Como hemos revisado, Mistral de un solo poema exporta versos que luego va reescribiendo, puliendo y extendiendo hasta crear un poema por separado. En los cuadernos se puede rastrear el recorrido de las correcciones y cómo se van conformando las atomizaciones o poemas. Luego se reconocen en las hojas sueltas, mecanografiados, pasados en limpio, con correcciones de la poeta y titulados. Por último, es importante destacar el inicio del “Recado” o donde comienza este recorrido por Chile. En el cuaderno 146-E, que proponemos como uno de los primeros donde la poeta comienza a registrar la

obra, el inicio son varias estrofas que reconocemos en otros cuadernos, y también como copias mecanografiadas pero que no se mantienen hasta el final del proyecto. Estas estrofas posteriormente son descartadas por la poeta, y ubica el poema “Hallazgo” como el primero del recorrido, con versos completamente diferentes. En estas estrofas no aparece el niño ni el ciervo, no hay estructura de diálogo, no hay títulos de otros poemas, solo estrofas que dan cuenta del deseo de recorrer la tierra chilena, el Valle de Elqui, el Lago Ranco, el volcán Villarrica y la Patagonia. En este ejercicio de edición genética observamos cómo se cumple la metodología que propusimos en esta investigación de la *poética de esquejes*.

Para la transcripción de los manuscritos se siguen las convenciones del modelo de François Masai. Sin embargo, como menciona Javier Blasco (2011, p.33), al ser manuscritos contemporáneos es preferible simplificar al máximo las representaciones ajenas a la pura textualidad. Se utilizan las siguientes convenciones gráficas:

b.l. = bajo línea

s.l. = sobre línea

e.l. = entrelíneas

s.e. = sobrescrito

mg.izq. = margen izquierdo

mg.dch. = margen derecho

mg.s. = margen superior

mg.i. = margen inferior

[espacio en blanco] = palabra o palabras pendientes de escritura

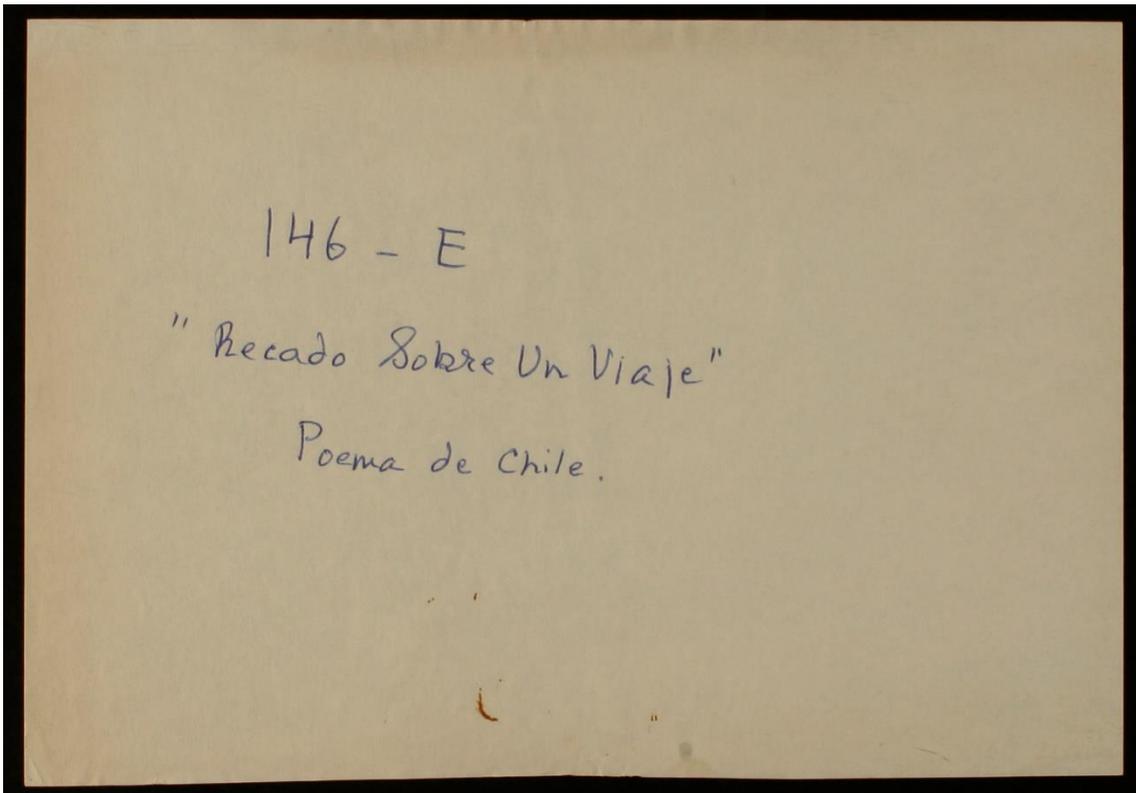
[palabra ilegible] = palabra o palabras que resulta imposible descifrar

~~tachado~~ = palabra o palabras borradas

subrayado = palabra o palabras subrayadas

Edición genética facsímil.

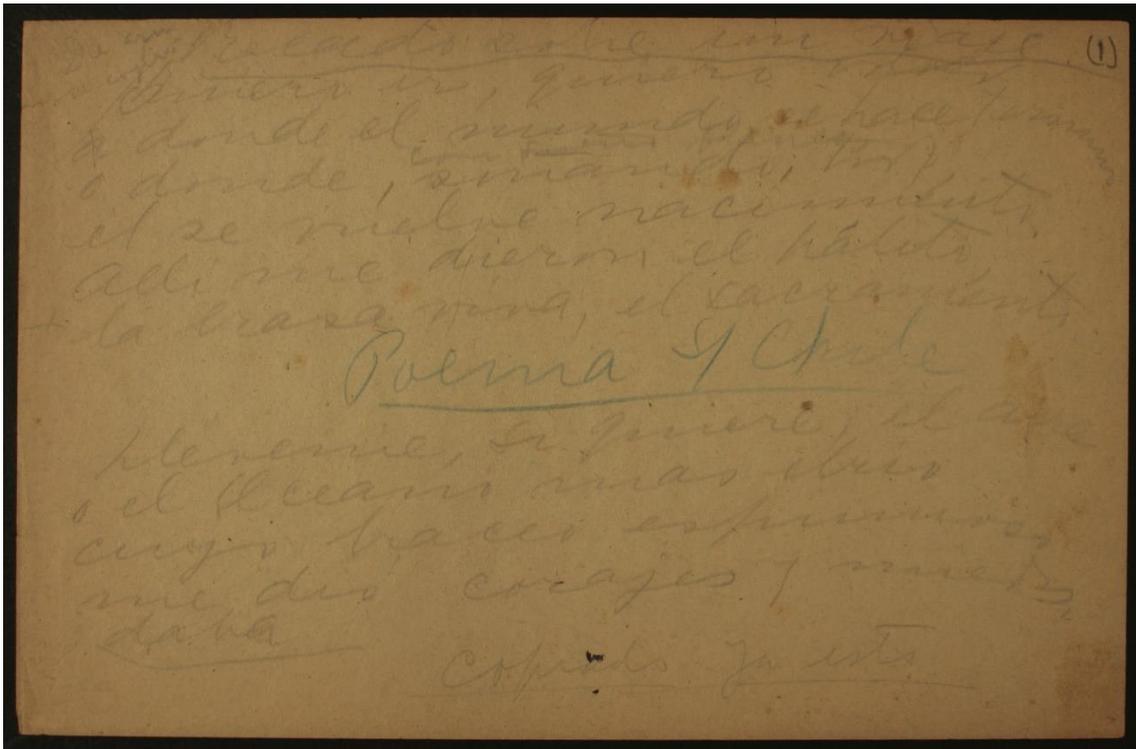
Cuaderno 146-E



146-E

"Recado sobre un viaje"

Poema de Chile.



(1)

[mg.s.: De aquí se copió]

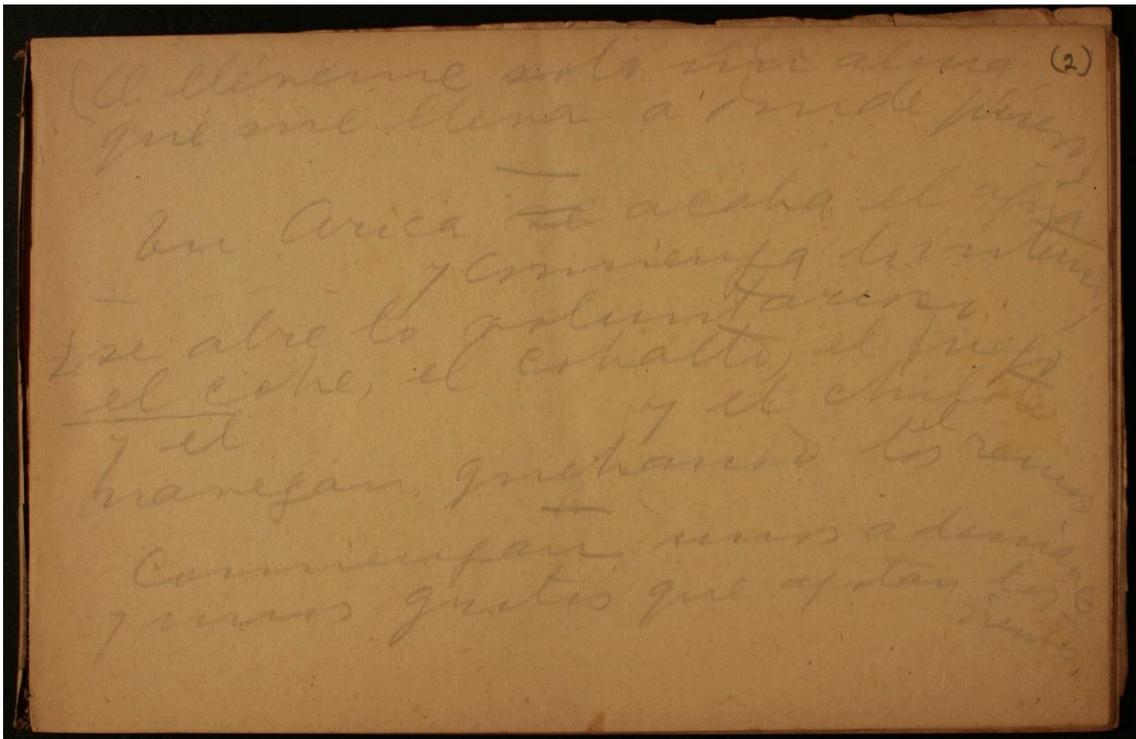
Recado sobre un viaje

Quiero ir, quiero volver  
a donde el mundo se hace término  
[s.l.: ~~con sueño blanco~~]  
o donde, soñando, todo,  
él se vuelve nacimiento.  
Allí me dieron el hálito,  
**X** la brasa viva, el sacramento.

Poema s/[obre] Chile

Lléveme, si quiere, el aire  
o el océano más ebrio  
cuyo braceo espumoso  
me dio corajes y miedos,  
[b.l.: daba]

Copiado ya esto



(2)

[s.l.: el]

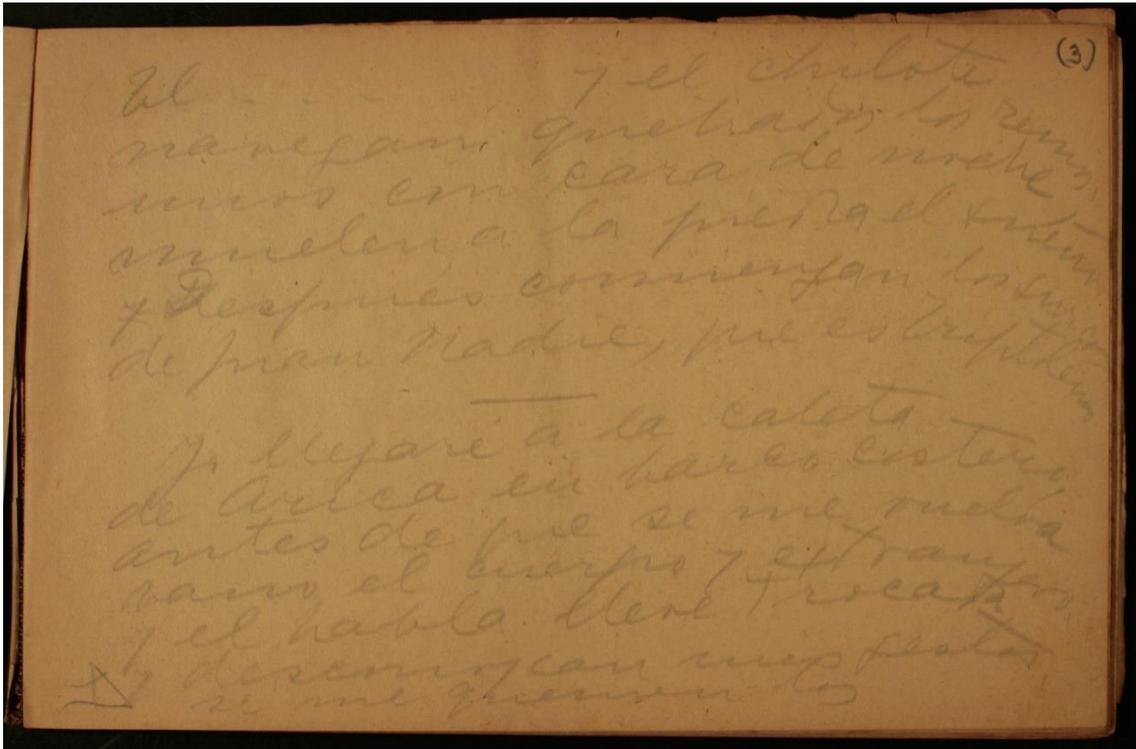
(O lléveme solo un alma  
que me lleve a donde quiero)

En Arica se acaba el agua  
[espacio en blanco] y comienza lo intenso,  
y se abre lo voluntarioso:  
el cobre, el cobalto, el fuego  
y el [espacio en blanco] y el chilote

[s.l.: el]

navegan quebrando los remos.

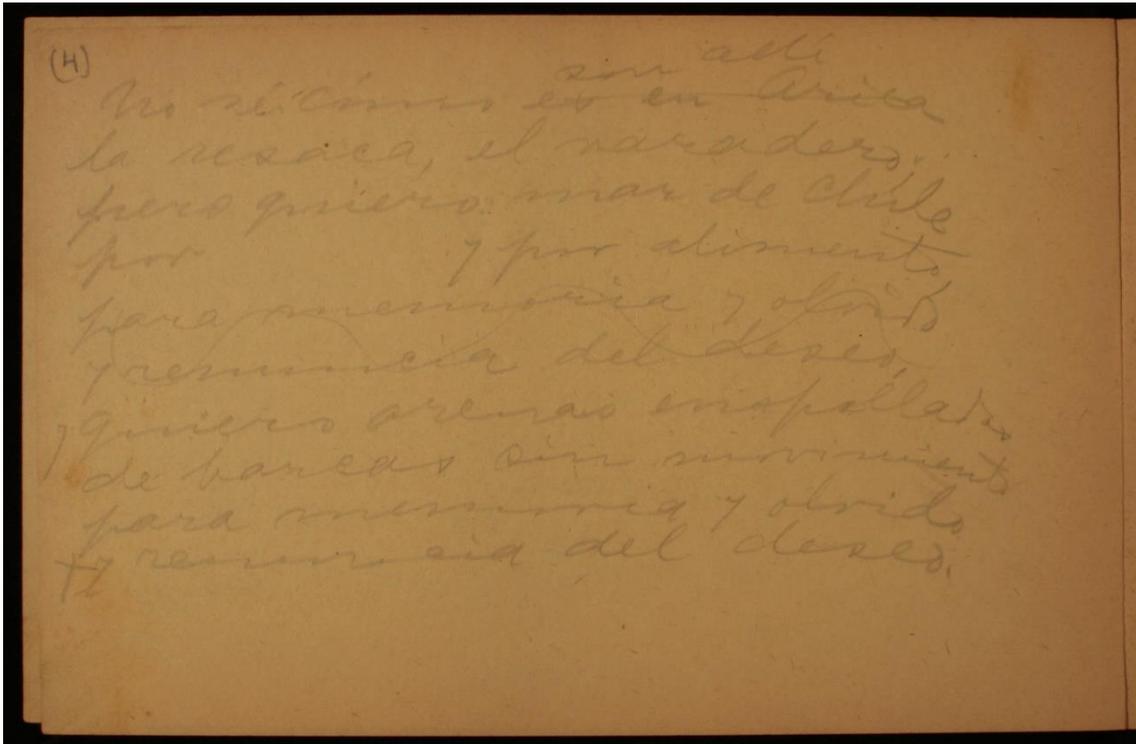
Comienzan unos ademanes  
y unos gritos que agotan los vientos.



(3)

El [espacio en blanco] y el chilote  
navegan quebrados los remos,  
unos con cara de noche,  
muelen a la piedra el sueño.  
y [s.e.: D] después comienzan los surcos  
de Juan Nadie, que es Triptolemo.

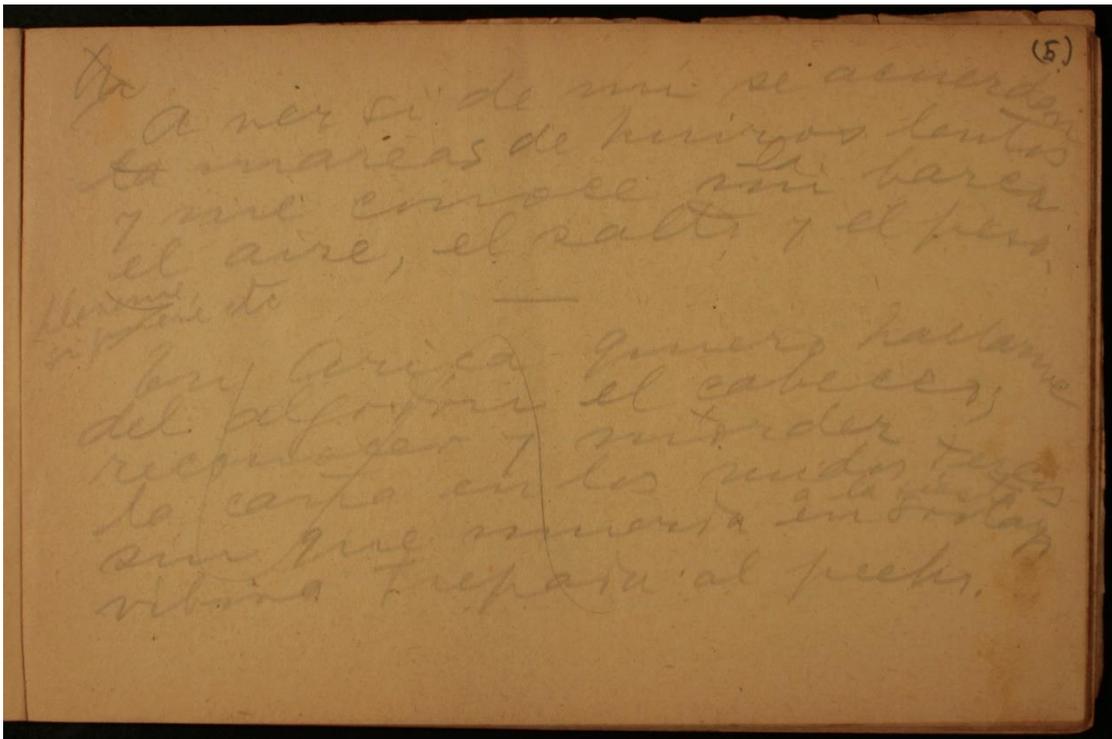
Yo llegaré a la caleta  
de Arica en barco costero,  
antes de que se me vuelva  
vano el cuerpo y extranjero,  
y el habla lleve trocada  
X y desconozcan mis gestos,  
[b.l.: se me quemén los]



(4)

[s.l.: son allí]

No sé cómo es en Arica  
la resaca, el varadero;  
pero quiero mar de Chile  
por [espacio en blanco] y por alimento,  
para memoria y olvido  
y renuncia del deseo,  
y quiero arenas empolladas  
de barcas sin movimiento  
para memoria y olvido  
X y renuncia del deseo.



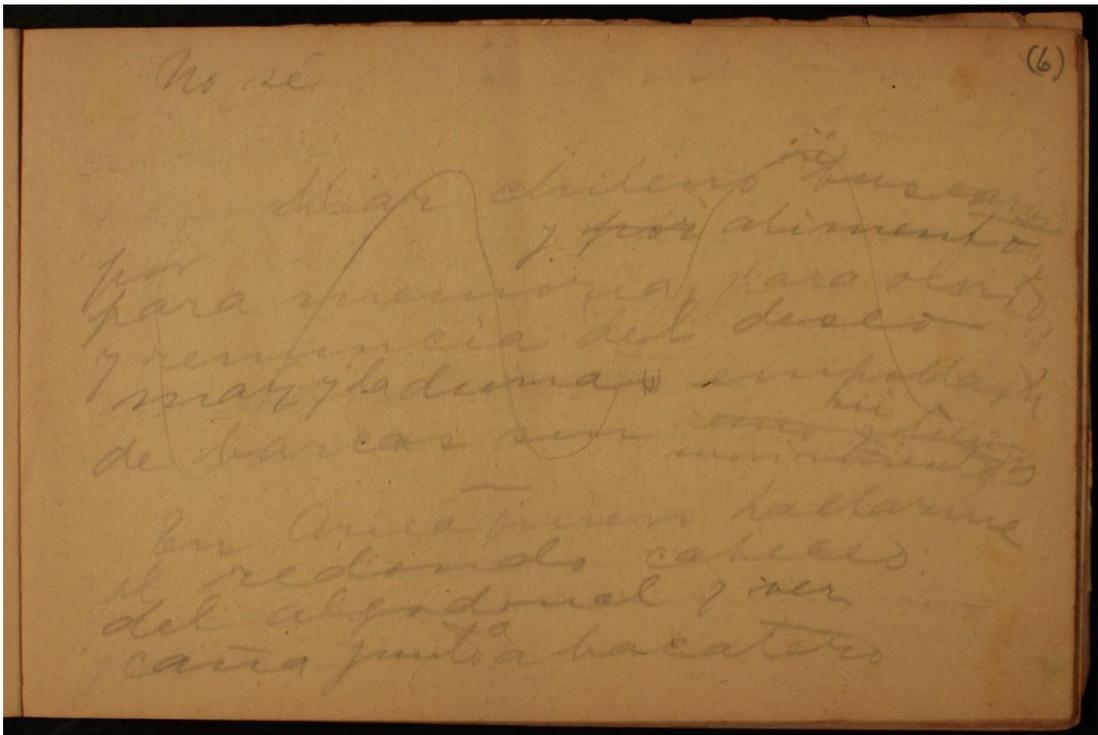
(5)

En

A ver si de mí se acuerdan  
la marea [AD: s] de huiros lentos  
[s.l.: la]  
y me conoce mi barca  
el aire, el salto y el peso.

[mg.izq.: Lléveme/ si quiere etc.]

En Arica quiero hallarme  
del algodón el cabeceo,  
**X**  
reconocer y morder  
la caña en los nudos tercios  
[s.l.: a la siesta]  
sin que muerda en soslayo  
víbora trepada al pecho.



(6)

[mg.s.: No sé]

[s.l.: iré]

Mar chileno buscando  
Por [espacio en blanco] y por alimento,  
para memoria, para olvido,  
y renuncia del deseo,  
mar y la dunas empollada

[s.l.: ni]

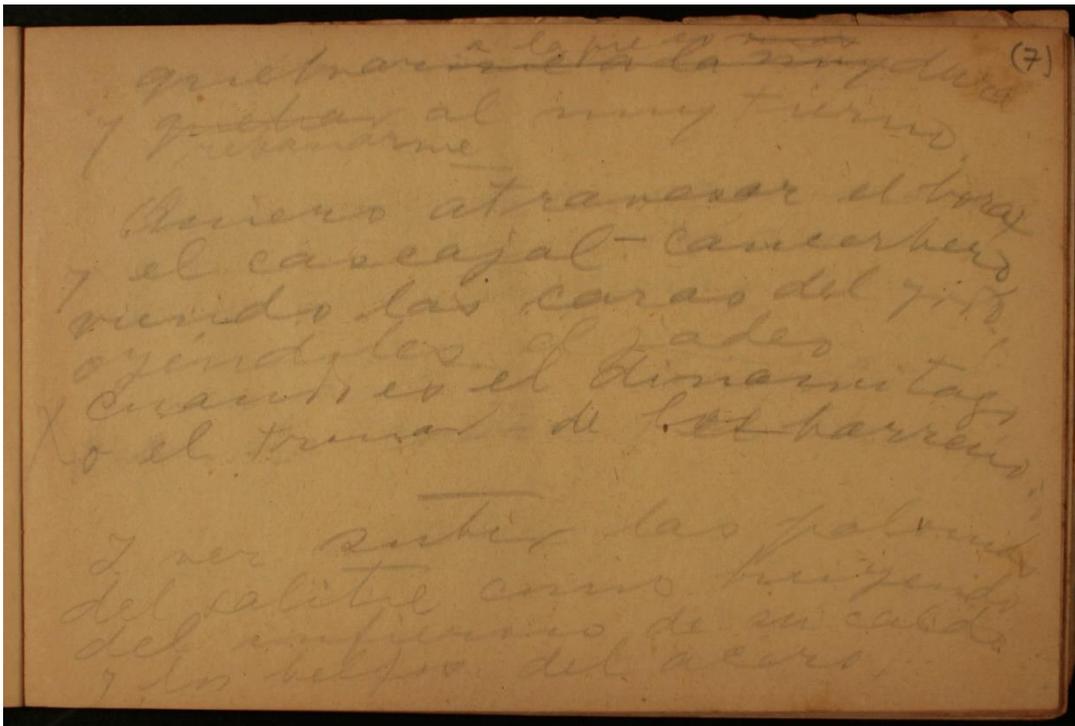
de barcas sin remo y lienzos.

[b.l.: movimiento.]

En Arica quiero hallarme  
el redondo cabeceo:  
del algodonal y ver

[s.l.: a]

caña junto bacatero

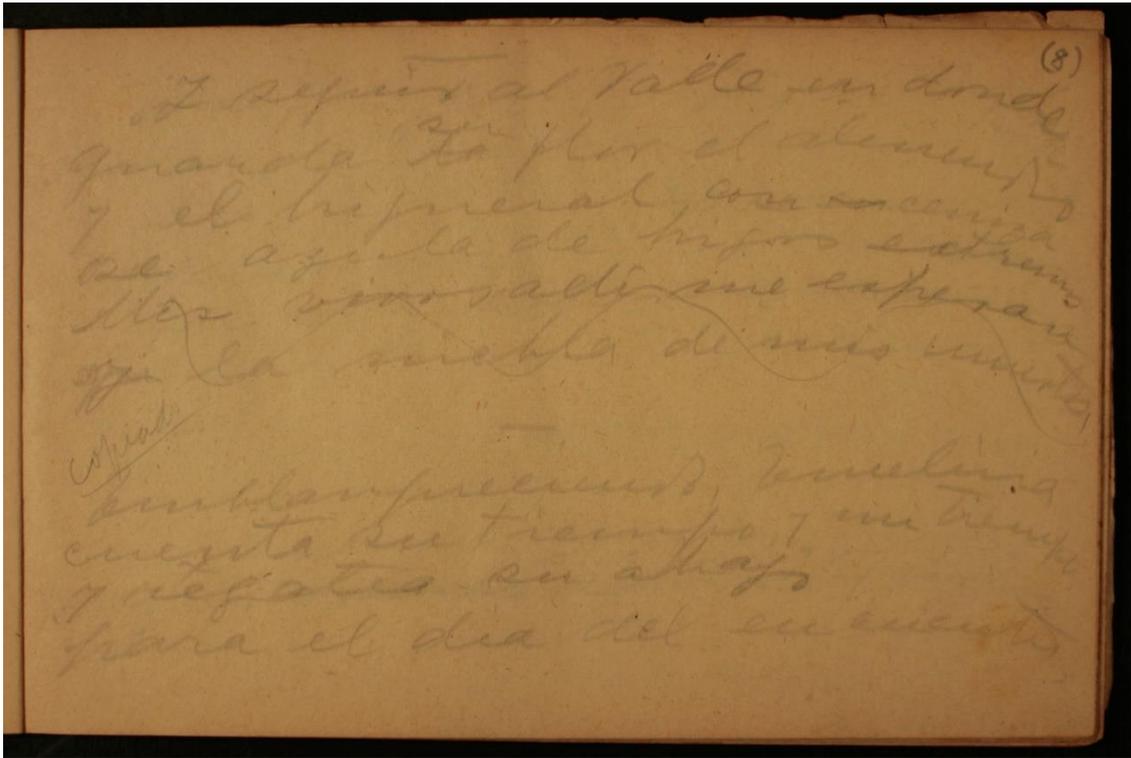


(7)

[s.l.: a la que es más]  
quebrarme a la muy dura  
y ~~quebrar~~ al muy tierno.  
[b.l.: rebanarme]

—  
Quiero atravesar el bórax  
y el cascajal- cancerbero,  
viendo las caras del yodo,  
oyéndoles el jadeo  
X cuando es el dinamitazo  
o el tronar de el [s.e. los] barreno.

—  
Y ver subir las palomas  
del salitre como huyendo  
del infierno de su caldo  
y los belfos del acero.

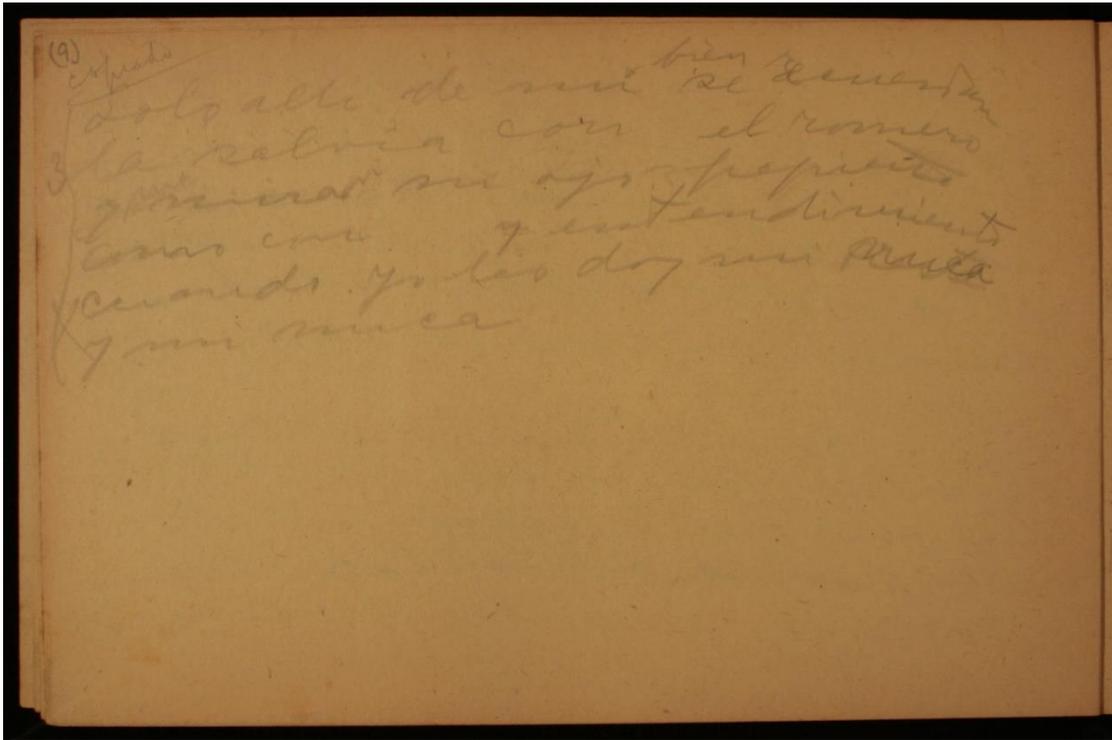


(8)

Y seguir al Valle en donde  
[s.l.: su]  
guarda la flor el almendro  
y el higueral, con en ceniza  
se azula de higos extremos.  
Mis vivos allí me esperan  
y la niebla de mis muertos.

Copiado

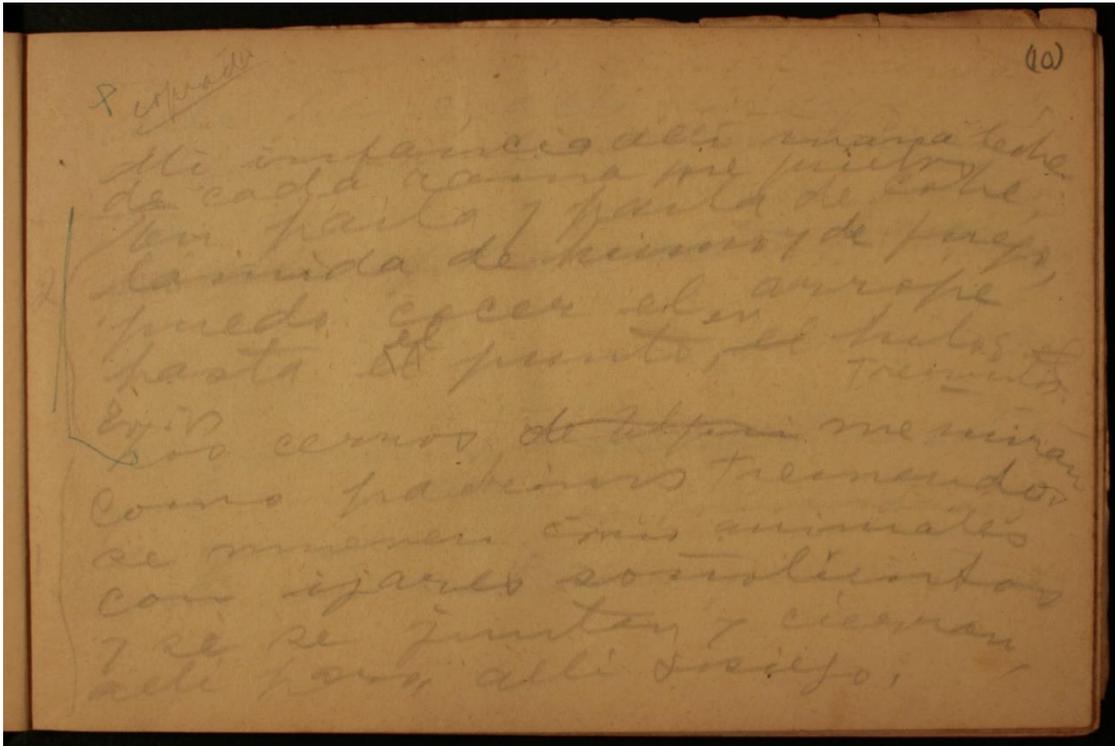
Emblanqueciendo, Emelina  
cuenta su tiempo y mi tiempo  
y regatea su abrazo  
para el día del encuentro.



(9)

Copiado

[s.l.: bien]  
3 Solo allí de mí se [s.e.: re] acuerda  
la salvia con el romero  
y [s.e. me] mira[AD:.n] su ojo [palabra ilegible]  
como con [espacio en blanco] y entendimiento  
X cuando yo las doy mi [palabra ilegible] [s.e.: nuca]  
y mi nuca

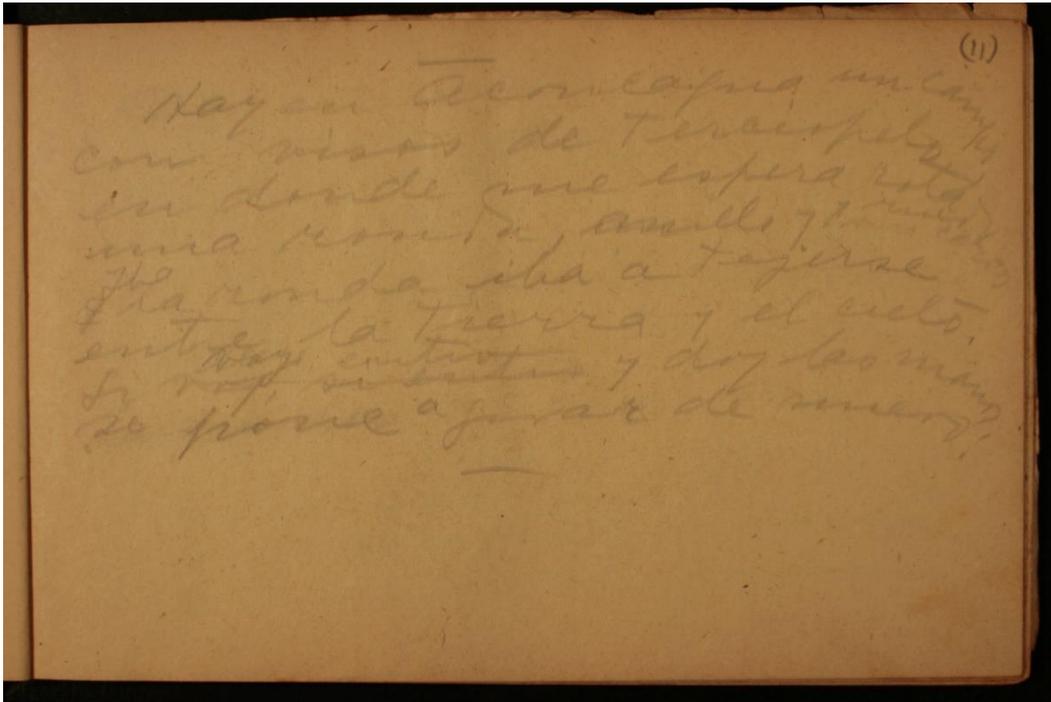


(10)

X [mg.s.: Copiado]

2 { Mi infancia allí mana leche  
de cada rama que quiebro.  
En paila y paila de cobre,  
lamida de humos y de fuego,  
puedo cocer el arrope  
[s.l.: en]  
hasta el punto, el hilos trémulos.

Los cerros de Elqui me miran  
como padrinos tremendos  
se mueven como animales  
con ijares soñolientos  
y se se [sic] juntan y cierran,  
allí paro, allí sosiego.



(11)

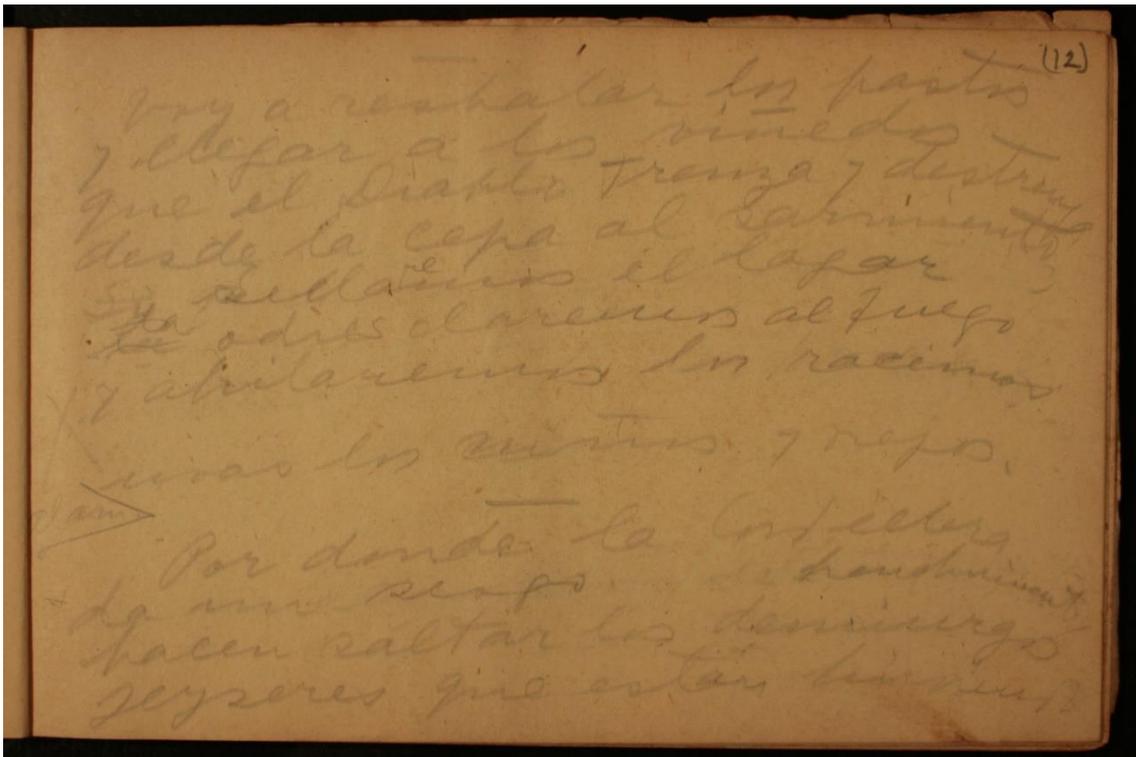
Hay en Aconcagua un campo  
con visos de terciopelo,  
en donde me espera rota  
una ronda, anillo y [palabra ilegible].

[s.l.: iba]

y la ronda iba a tejerse  
entre la Tierra y el cielo.

[s.l.: voy, entro]

Si voy, si entro y doy las manos,  
se pone a girar de nuevo.



(12)

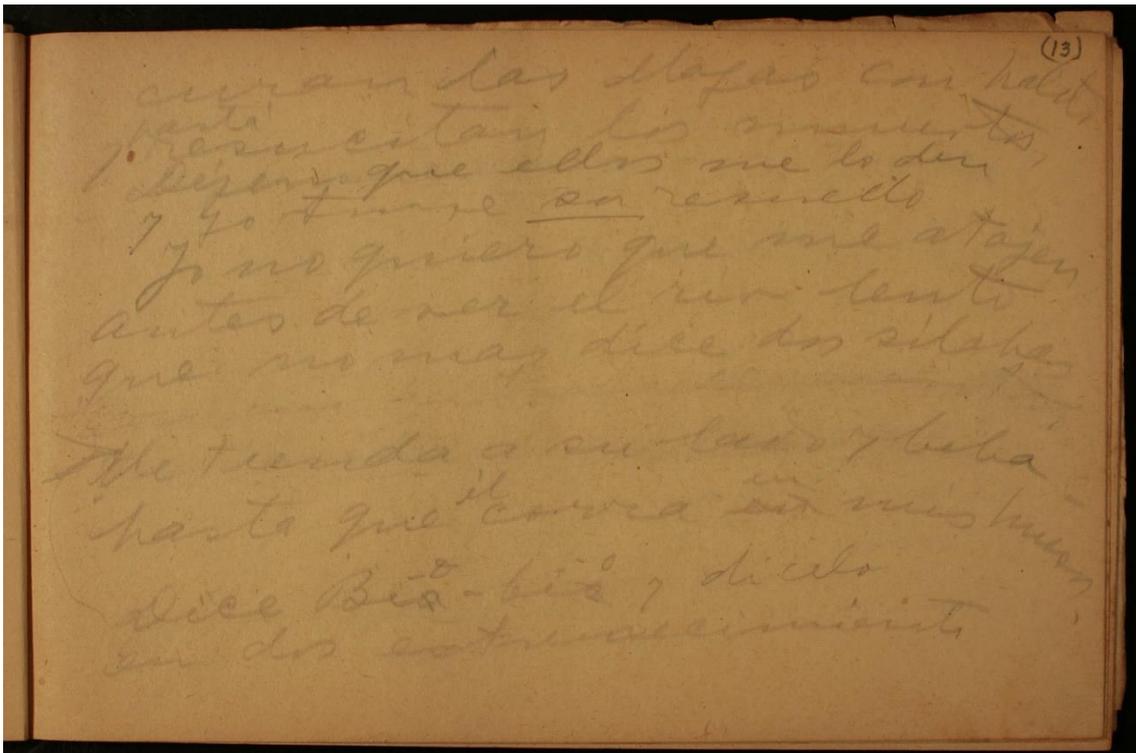
Voy a resbalar los pastos  
y llegar a los viñedos  
que el Diablo trenza y destrenza  
desde la cepa al sarmiento,  
sella[AD: re]mos el lagar

[s.l.: la]

las odres daremos al fuego  
y ahilaremos los racimos  
uvas los niños y viejos.

[Mg.i. alam.] —

Por donde la Cordillera  
da un sesgo [espacio en blanco] hambriento  
hacen saltar los demiurgos  
geiseres que están hirviendo

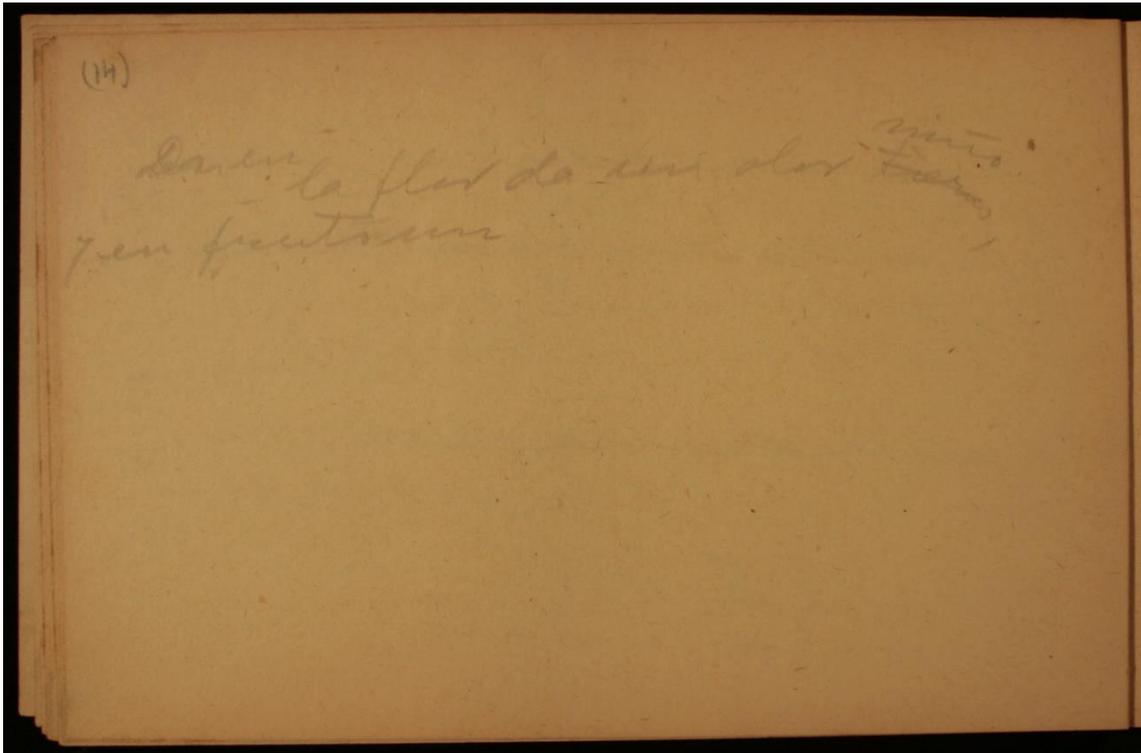


(13)

Curan las llagas con hálito  
y [s.e. hasta] resucitan los muertos.  
Dejen que ellos me lo den  
y yo tome su resuello.

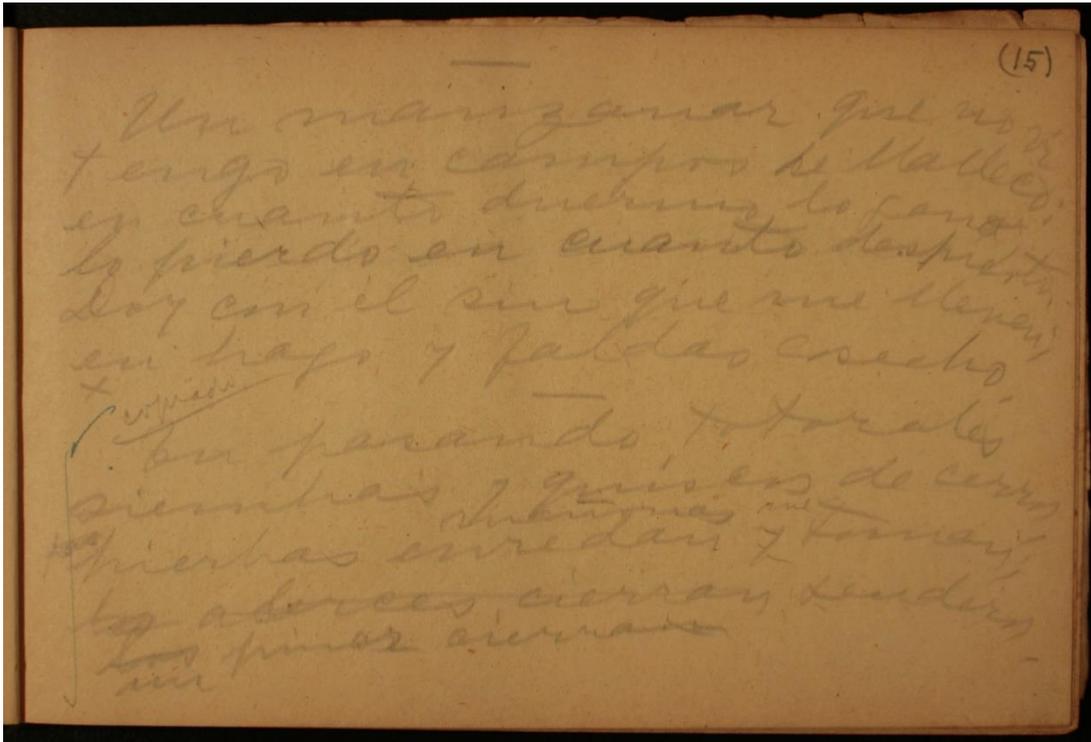
Yo no quiero que me atajen  
antes de ver el río lento  
que no más dice dos sílabas.

Me tienda a su lado y beba  
hasta que [s.e.: él] corra en mis huesos.  
Dice Bio-Bio y díselo  
en dos estremecimiento [sic].



(14)

[s.l.: Da en]            [s.l.: niño]  
la flor da un olor tierno,  
y en fruto un



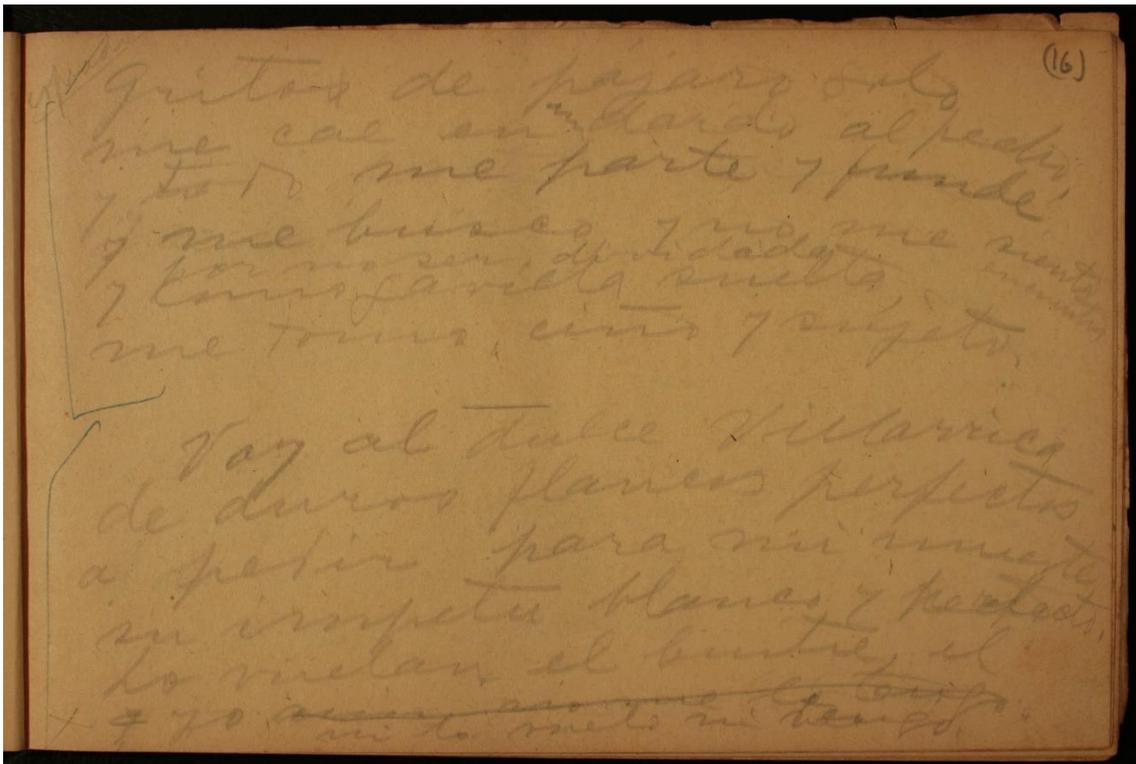
(15)

Un manzanar que no vi  
tengo en campos de Malleco:  
en cuanto duermo lo gano,  
lo pierdo en cuanto despierto.  
Doy con él sin que me lleven;  
en brazo y faldas cosecho.

X

Copiado

En pasando totorales  
siembras y quiscos de cerros  
[s.l.: mañosas me toman]  
Las hierbas enredan y toman,  
los alerces cierran senderos  
[b.l.: los pinos cierran]  
[b.l.: un]

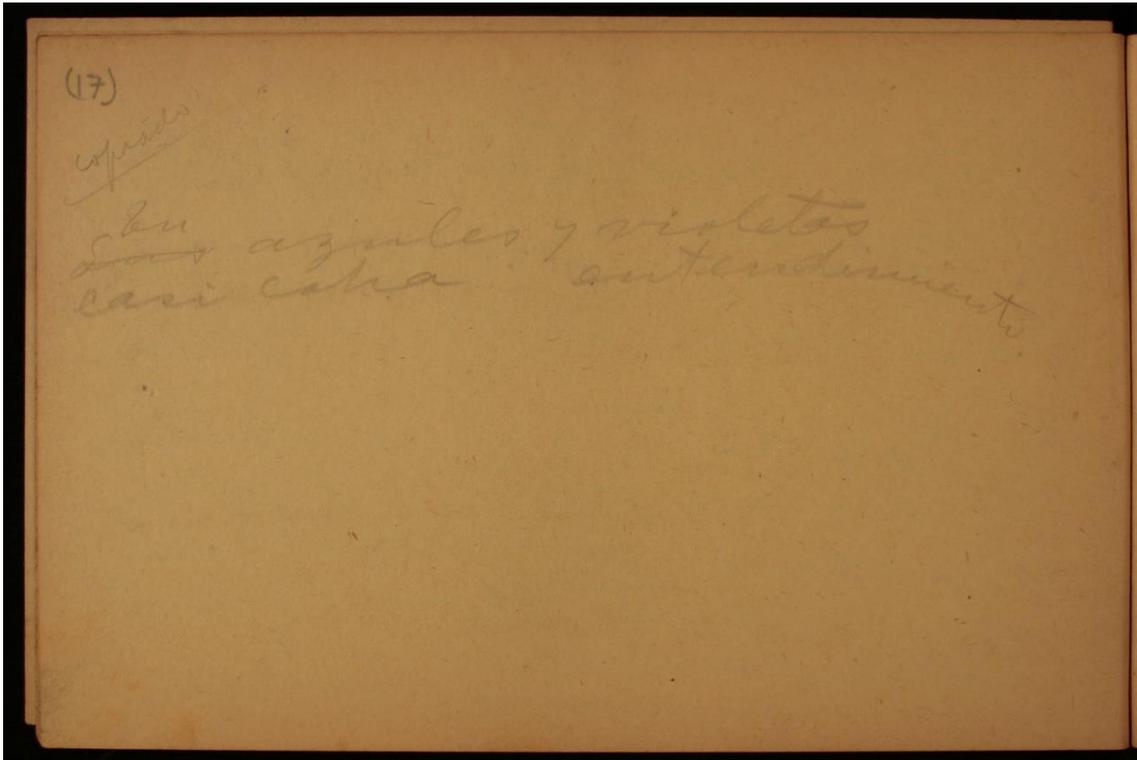


(16)

Copiado

Gritos de pájaro solo  
me cae en [s.e. un] dardo al pecho,  
y todo me parte y funde  
y me busco y no me siento  
[b.l.: encuentro]  
[s.l.: por no ser olvidada]  
y como gavilla suelta,  
me tomo, ciño y sujeto.

Voy al dulce Villarrica  
de duros flancos perfectos  
a pedir para mi muerte  
su ímpetu blanco y perfecto.  
Lo vuelan el buitre, el  
X y yo ~~más no me la tengo~~  
[b.l.: ni lo vuelo ni tengo.]



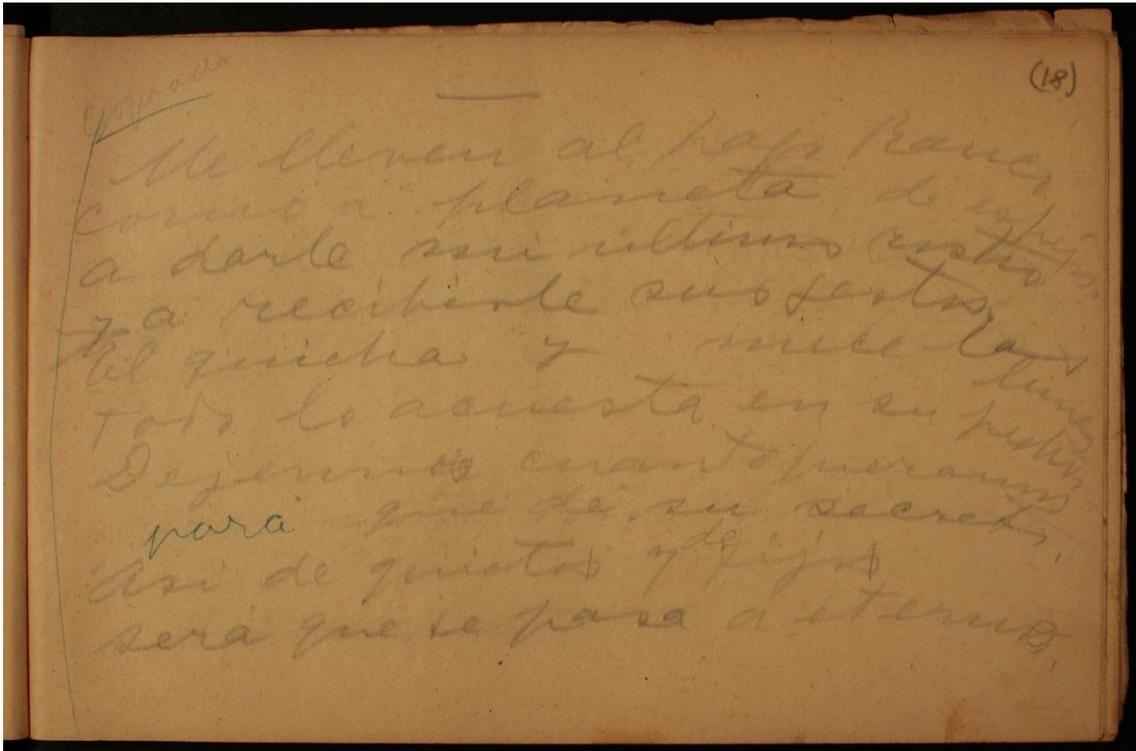
(17)

Copiado

[s.l.: En]

Sus azules y violetas

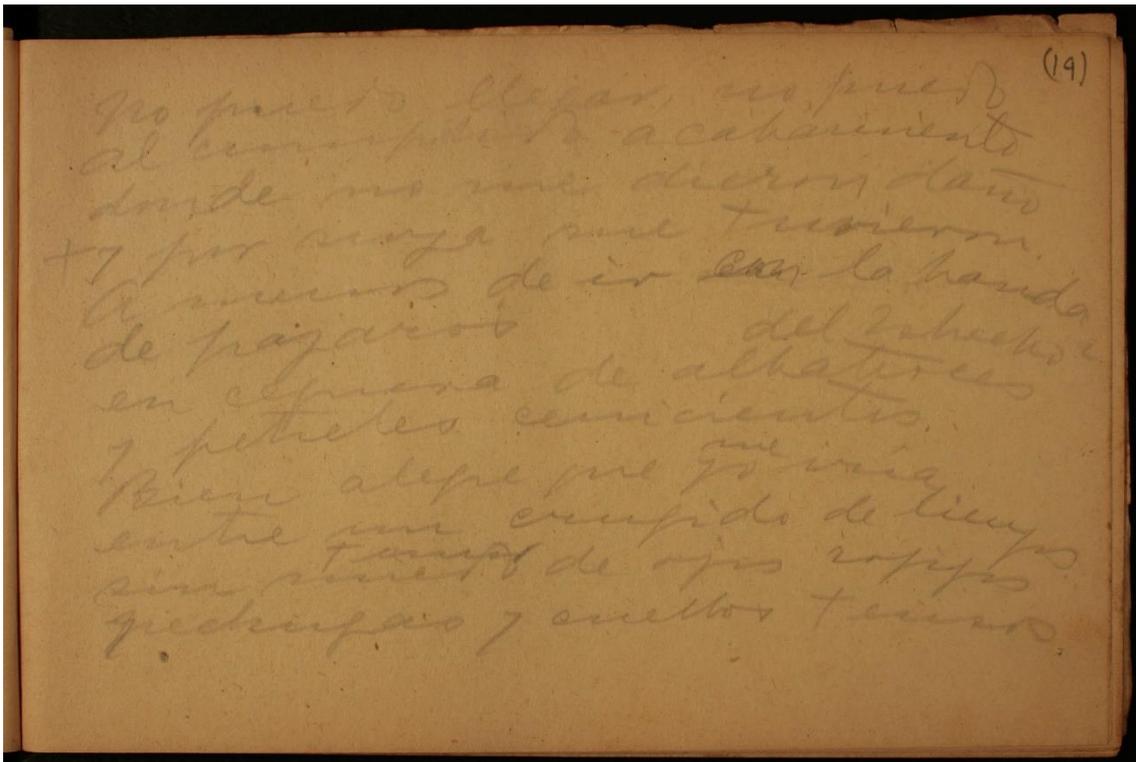
casi cobra [espacio en blanco] entendimiento



(18)

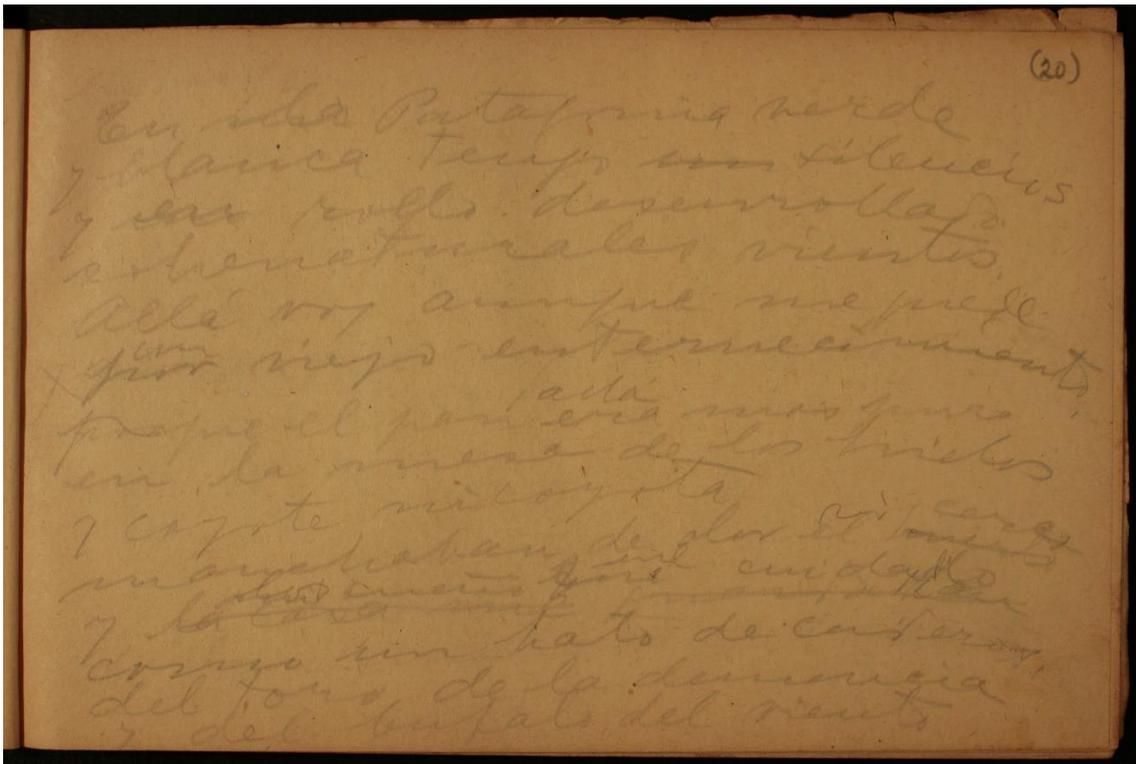
Copiado

Me lleven al Lago Ranco  
como a planeta de espejos  
a darle mi último rostro  
y a recibirle sus gestos.  
Él quiebra y mece las lunas.  
Todo lo acuesta en su pecho.  
Dejemos cuanto queramos  
[para] que de su secreto.  
Así de quietos y [s.e.: de] fijos  
será que se pasa a eterno.



(19)

No puedo llegar, no puedo  
al cumplido acabamiento  
donde no me dieron daño  
X y por suya me tuvieron.  
A menos de ir en [s.e.: con] la banda  
de pájaros [espacio en blanco] del Estrecho  
en ceguera de albatroces  
y petreles cenicientos.  
[s.l.: me]  
Bien alegre que yo iría  
entre un crujido de lienzos  
[s.l.: temor]  
sin miedo de ojos rojizos  
pechugas y cuellos tensos.



(20)

En mi [s.e.: la] Patagonia verde  
y blanca tengo un silencio[AD: s]  
y un [s.e.: en] rollo desenrollado  
sobrenaturales vientos.  
Allá voy aunque me puede  
[s.l.: con]  
X por viejo enternecimiento  
porque el pan era [s.e.: allá] más puro  
en la mesa de los hielos  
y coyote ni coyota  
[s.l.: mi cerco]  
manchaban de olor el mite  
[s.l.: lo sueño por cuidado]  
y la casa me [ilegible]  
como un hato de corderos,  
del toro de la demencia  
y del búfalo del viento.

### 5.1. Análisis del proceso de escritura del cuaderno 146-E

El objetivo de este análisis es poner en evidencia algunos patrones en la composición y reescritura en el quehacer poético de Mistral a partir del análisis de la edición del cuaderno 146. Si bien en el capítulo 4 se reconstruyó a grandes rasgos la ruta que siguieron los versos y estrofas para luego convertirse en *Poema de Chile*. A continuación, se dará cuenta de las tendencias que se observan en el proceso creativo del cuaderno que se edita en este capítulo.

En primer lugar, uno de los aspectos que caracterizan los borradores y sucesivas fases de la escritura de Mistral es que no corrige o elige un verso por sobre otro. Esto significa que la mayoría de las veces propone dos opciones de palabras o versos y en el ejercicio de la reescritura no cancela una de las posibilidades y permite que ambas subsistan bajo o sobre línea. Si bien este hábito o metodología en su escritura no siempre obedece a cuestiones vinculadas con el cómputo silábico por exigencias métricas, sí corresponde a la lógica estilística y permite observar la búsqueda del ritmo y la adecuación formal del concepto más adecuado para cada caso. Por ejemplo, en el folio 1, plantea dos tiempos verbales del verbo “dar”: “me dio” y “daba”. Las implicaciones semánticas en la alternativa posible a “me dio”, cuyo valor aspectual perfectivo contrasta con la permanencia de los sentimientos descritos que despierta ese océano en la forma aspectual imperfectiva del verbo (“daba”), van parejas al cambio en los juegos rítmicos de acentuación, que desplaza el acento en posición extrarrítmica (segunda sílaba) a acentuación rítmica (primera sílaba) en la escritura alternativa que añade bajo línea:

Lléveme, si quiere, el aire  
o el océano más ebrio  
cuyo braceo espumoso  
me dio corajes y miedos,  
[b.l.: daba]

En el folio 2 también se aprecia esta convivencia, sin embargo, en este caso, coexiste el sintagma singular “el” y el plural “los”. La propuesta sobre

línea permite la sinalefa quebrando-el, de modo que la hipermetría que ocasionaría la forma en plural del término “remos” quedaría neutralizada:

el cobre, el cobalto, el fuego  
y el [espacio en blanco] y el chilote  
[s.l.: el]  
navegan quebrando los remos.

En el folio 3, hay dos versos diferentes: “y desconozcan mis gestos” y agrega palabras bajo línea para armar otra alternativa: “y se me quemen los gestos”:

Yo llegaré a la caleta  
de Arica en barco costero,  
antes de que se me vuelva  
vano el cuerpo y extranjero,  
y el habla lleve trocada  
y desconozcan mis gestos,  
[b.l.: se me quemen los]

En este caso, la alternancia no parece obedecer a cuestiones métricas ni de carácter rítmico, pues las dos posibilidades confluyen en el mismo esquema acentual. La disyuntiva se plantea, en este caso, en el ámbito semántico-pragmático, en la caracterización del sujeto lírico y el tratamiento de la corporalidad. El impulso cancelador sobre los gestos que definen al propio “yo” en su itinerario oscila entre la caída en el olvido (desconocer) y la fuerza destructora del poderoso símbolo del fuego (quemar).

Por otro lado, en ocasiones, es posible notar la presencia de alternativas derivadas de un proceso de estilización de las formas. Así, por ejemplo, el verso siguiente muestra la disyuntiva posterior de sustitución por el artículo determinado “la barca” frente a la inicial “mi barca”, que comportaba reiteración del posesivo “me” / “mi”. La reiteración, sin embargo, no se resuelve en el estadio creativo que muestra el manuscrito, pues no se cancela de manera definitiva la opción inicial, que conlleva implicaciones aliterativas en el plano fonológico de la nasal bilabial, así como el vínculo subjetivo del “yo” con el objeto a través del posesivo. En el folio 5:

[s.l.: la]  
y me conoce mi barca  
el aire, el sato y el peso.

La presencia de alternativas nos ofrece incluso muestras de propuestas significativamente distintas, que no se plantean en el ámbito de pequeñas variaciones sinonímicas, sino que nos trasladan imágenes poéticas definidas en horizontes paralelos. Así, por ejemplo, “en soslayo” frente “a la siesta” evidencia la construcción de opciones en base a la dimensión espacial y temporal, respectivamente:

reconocer y morder  
la caña en los nudos tercios  
[s.l.: a la siesta]  
sin que muerda en soslayo  
víbora trepada al pecho. (Folio 5)

En la alternativa al verso “Las hierbas enredan y toman” observamos la supresión del determinante, de acuerdo con las exigencias métricas para evitar hipermetría. La supresión del determinante deja indefinido el sustantivo “hierbas”. La propuesta que plantea sobre línea traslada la dualidad de la acción (“enredar” y “tomar”) ejercida sobre el sujeto gramatical simplificando el componente verbal y destacando, por el contrario, la definición mediante adjetivación del sustantivo “hierbas”; la carga semántica que comporta “enredar” se compensa en la opción alternativa con la proyección sobre el sujeto lírico de la acción descrita “me toman”, en el proceso de construcción de una imagen de la naturaleza que ejerce una atracción sobre el sujeto hasta tal punto intensa que desafía con desdibujar al propio “yo”.

En pasando totorales  
siembras y quiscos de cerros  
[s.l.: mañosas me toman]  
Las hierbas enredan y toman, (Folio 15)

y me busco y no me siento  
[b.l.: encuentro]

[s.l.: por no ser olvidada]  
y como gavilla suelta,  
me tomo, ciño y sujeto. (Folio 16)

También se ve el juego estilístico que hace al agregar o sustituir artículos y posesivos. En el folio 8 elimina el artículo “la” y escribe sobre línea el posesivo “su”. La opción por la que se decanta gana en plasticidad al subrayar la imagen del almendro ligado a esa flor característica que posee:

Y seguir al Valle en donde  
[s.l.: su]  
guarda ~~la~~ flor el almendro  
y el higueral, con ~~en~~ ceniza  
se azula de higos extremos.

En términos generales al observar las supresiones y propuestas de reescritura, podemos aseverar que Mistral primero pule y da forma al concepto para luego amoldarlo a las exigencias formales del verso romance. Es decir, la reescritura se va acomodando a las exigencias rítmicas, sonoras y métricas. Uno de estos casos, es sustituir un sintagma en singular por otro en plural (o viceversa) para ahormarlo al octosílabo. En folio 5 agrega una [s] a “marea”:

A ver si de mí se acuerdan  
~~la~~ marea [AD: s] de huiros lentos

En el folio 15 reescribe los versos, cambia el nombre del árbol y sustituye un sintagma plural por uno singular. De esta manera, se conforma el verso octosílabo: “Un pino cierra senderos”:

~~Las~~ hierbas enredan y toman,  
~~los alerces cierran~~ senderos  
[b.l.: ~~los~~ pinos cierran]  
[b.l.: un]

En el folio 18 agrega “de” y elimina el sintagma plural:

Así de quietos y [s.e.: de] fijos  
será que se pasa a eterno.

Por el contrario, en el folio 10, elimina “un silencio” para pasar al plural “silencios”:

En ~~mi~~ [s.e.: la] Patagonia verde  
y blanca tengo ~~un~~ silencio[AD: s]

En otros casos suprime partículas en contextos en los que se admite el verbo pronominal, pero no es obligatorio. Por ejemplo, en el folio 2, cancela “se” para evitar hipermetría; además suprime conjunciones, como la “y” con la finalidad de conservar la métrica (folio 2 y 3):

En Arica ~~se~~ acaba el agua  
[espacio en blanco] y comienza lo intenso,  
y se abre lo voluntarioso:  
el cobre, el cobalto, el fuego (Folio 2)

y [s.e.: D] después comienzan los surcos  
de Juan Nadie, que es Triptolemo. (Folio 3)

En otros casos, reformula el verso, como en el folio 4, donde reemplaza el nombre “Arica” por “allí” para mantener el sentido y ahorrar sílabas, completando el verso octosílabo:

[s.l.: son allí]  
No sé cómo ~~es en Arica~~  
la resaca, el varadero;

En el folio 6:

mar y la dunas empollada  
[s.l.: ni]  
de barcas sin ~~remo y lienzos.~~  
[b.l.: movimiento.]

En el folio 7:

[s.l.: a la que es más]  
quebrarme ~~a la muy~~ dura  
y ~~quebrar~~ al muy tierno.  
[b.l.: rebanarme]

En el folio 11:

[s.l.: Iba]  
y la ronda iba a tejerse  
entre la Tierra y el cielo.

En síntesis, como hemos tratado de mostrar, la edición genética facsímil del cuaderno 146-E permite evaluar el modo en que la poeta lleva a cabo la tarea de corrección, al tiempo que muestra la lógica de disyuntivas que se abren como alternancias no resueltas definitivamente en el estado específico del borrador. Resulta significativo, por tanto, el valor documental del testimonio editado a través del cual es posible asomarse y observar desde la más directa materialidad el quehacer poético de Gabriela Mistral.

## Conclusiones

Esta investigación ha permitido revisar varios aspectos relacionados con el proceso de composición de *Poema de Chile*, que, gracias a la indagación en el archivo personal de la autora, han podido iluminarse con nuevos sentidos. En el primer capítulo, se ha demostrado cómo impacta el contexto sociocultural del siglo XX en la formación de Mistral y en su profesionalización, cómo se construye como una escritora, mujer, latinoamericana, de clase social baja, criada en un ambiente rural, cómo la marca el exilio, la ausencia del país, la memoria; pero, al mismo tiempo, se observa cómo demostró un involucramiento constante en las temáticas relacionadas con el país hasta sus últimos años de vida. Todos estos rasgos han dado lugar a una figura autorial cambiante en el tiempo, que la historia literaria y cultural ha abordado de formas muy diversas. Solo recientemente, por ejemplo, ha sido leída desde los posicionamientos vinculados con la identidad sexual y el sesgo de género.

Por otro lado, se han estudiado las principales características de la obra, las que la hacen única por su problemática. Como se ha mencionado, esta es una obra póstuma, cuyo corpus varía según sus ediciones. Estas se tornan disímiles y confusas, la primera edición del año 1967 cuenta con 77 poemas; en cambio, otra edición del año 2013 tiene alrededor de 150 poemas. Además, la crítica solo ha podido referirse a las fechas de escritura o de origen de la obra por suposiciones. En cuanto a su temática, la obra resalta lo que Mistral venía abordando hace tiempo: una conciencia más ecológica, con equidad social, donde las clases sociales bajas, especialmente quienes trabajan la tierra, tengan posibilidades económicas de supervivencia.

Al buscar entre los manuscritos, las pistas que pudieran dar cuenta del proceso de gestación de la obra y cómo se escribió en el tiempo, la investigación propuso la metodología de la crítica genética como pilar fundamental para revisar los borradores. Estos documentos al estar en una fase previa, muchas veces de notas y apuntes, requerían de una sistematización que pudiera hacerse cargo de su naturaleza. Esta disciplina está poco abordada en los estudios latinoamericanos, su ejercicio se concentra en el territorio europeo, no obstante, es capaz de hacerse cargo de esos

papeles que, muchas veces, se creen desechables o que no son objeto de estudio. Por eso se revisaron los principales conceptos y, posteriormente, se hizo un catastro de todos los documentos que se encontraron. El capítulo 4 develó la punta del iceberg de los estudios de manuscritos sobre *Poema de Chile*. Es importante mencionar que al proponerse el proyecto de tesis doctoral en el año 2017 se conocían solo algunos de los manuscritos y se habían hecho estudios parciales. Una vez abordada la investigación y al comenzar a localizar “todos los manuscritos” de la obra en el legado fue una sorpresa el volumen de material encontrado, la cantidad de cuadernos, algunos con 300 páginas. Este fue el primer descubrimiento de la investigación, que hizo modificar el tiempo que tomó esta, los objetivos y su alcance.

Este ejercicio permitió ahondar en el oficio de la escritora, en su taller de escritura, ya que gracias a esta generosa gama de manuscritos es posible descubrir sus mecanismos de composición, sus hábitos de trabajo, la forma de componer un verso o de sugerir determinada palabra como alternativa. La documentación personal no solo sirve para reconstruir aspectos biográficos que puedan llamar la atención de la crítica, sino que merece un trabajo exhaustivo desde la crítica genética, la filología y la poética de la escritura, su ejercicio mismo.

Sin embargo, no podemos dejar de lado el contexto en el que surge esta escritura. Podríamos hacer una separación entre individuo biográfico y “la escritora”, o bien, entre la “escritora mundana” y la “escritora creativa”. Porque, ¿cómo aproximarse a la escritura sin evocar a quien escribe? Ya que este es un sujeto en un espacio y con historia, con pulsiones y deseos. Las decisiones relacionadas con estos aspectos, sin duda, impactan en el proceso creativo. En este caso, las continuas mudanzas, la avanzada edad de Mistral, trabajar en otros proyectos poéticos al mismo tiempo, las labores consulares, el exilio y la distancia física con Chile, los detalles que se desdibujan con el tiempo y el acceso a información sobre algunos temas, mientras ella estaba en otro continente, impactan en el tiempo que dedica a la obra y su completitud. Recordemos su “fiebre” de escritura, reescritura y correcciones continuas y la inagotable información que quería incluir, los detalles de animales y de plantas,

entre otros. También podemos evocar la cita donde comenta que la escritura del *Poema* “la acompaña”, y vale preguntarse en qué medida quería mantenerla o tenía cierta aprensión de publicarlo.

Los manuscritos nos obligan a aprehender, a tomarnos en serio la cuestión de esta autoridad para escribir. No es posible de esquivarla, pues el borrado del sujeto que escribe resiste con dificultad la presencia de la mano que traza sobre el papel. En los documentos mistralianos aparece el sujeto “la escritora”, ya no de una forma puramente ficcional, pues también hay fisuras donde se podría decir que Mistral proyecta su autobiografía e ideología en el manuscrito: la nostalgia en el caso del *Poema*, el paraíso ideal, un lugar donde denunciar diferencias sociales, raciales, de clase y de “hacer justicia” al devolver la tierra al niño diaguita, reapropiarse de aquello de lo que la sociedad lo ha despojado. En los manuscritos se lee el nombre “Lucila”, que evoca a su infancia, en la confección de algunos versos y, además, utiliza la primera persona, cuando planifica la escritura para referirse a la mujer fantasma. Las huellas textuales reclaman continuamente la presencia de la poeta.

La escritura como actividad requiere un sujeto gramatical. Es la escritura más íntima, la de los cuadernos y libretas, que muestra cómo lo vivido, lo real, lo biográfico, están profundamente ligados a la composición de la obra y cómo, mediante aproximaciones mínimas y a costa de conflictos cruciales, el yo real puede metamorfosearse en un narrador de ficción. La anotación que hace Mistral sobre lo que quería incorporar en la obra: “Contar finalmente que no me dejan volver” también es un ejemplo. Aunque es un enunciado ambiguo, podemos completar el puzzle con otros documentos de índole privada, como las cartas, donde deja ver la incomodidad que Mistral siente al volver a Chile y donde comenta las características de la sociedad, lo que podría mejorarse, el trato que recibe y, a la vez, el amor/aversión que se desprende en sus palabras. Por lo tanto, los manuscritos ofrecen claves para entender mejor el texto en sí, pero también al autor y su ideología.

De igual forma, hemos podemos analizar con las huellas textuales el proceso de elaboración de la obra, cómo va cambiando en sus diez años aproximados de composición. Así descubrimos, por ejemplo, que *Poema de*

*Chile* en sus comienzos era parte de *Lagar*, que comienza a desprenderse en partículas o “embriones textuales” para formar estructuras autónomas o poemas que tienen una lógica: el recorrido de una mujer fantasma, con dos acompañantes, un niño indígena y un huemul, desde el norte al sur del país. Con los años, el estilo del poemario también se vio afectado, ya que se van agregando lugares por recorrer, los versos se componen de diálogos directos entre la fantasma y el niño.

Los manuscritos no solo permiten estudiar la presencia del autor bajo una nueva luz, como un lugar de enunciativos de un escritor, sino también son el espacio de génesis de la obra. Otro resultado de la investigación ha sido precisar su datación, en 1946, gracias a indicios textuales de los cuadernos y cartas, así como la del resto de su composición. Esto ha evidenciado que aunque podría haberse escrito periódicamente, su organización fue en ciertos años puntuales, como 1948, 1952, 1954, 1955, con ayuda de otras personas que participaron. Este orden a veces generaba la confusión de Mistral sobre qué poemas se incluían en el poemario y, sobre todo, sobre el volumen que tenía la obra, por el tiempo que había transcurrido. También la forma de organización que proponían las ayudantes le resultaba insuficiente.

El último capítulo propone una edición genética en la que se transcriben íntegramente las composiciones poéticas del cuaderno 146-E, que resulta relevante para definir los estratos redaccionales observados sobre el mismo ante-texto y analizar las variantes de autora. Además, este permite ver cuáles son los movimientos gráficos en la composición: las adiciones y supresiones para lograr que el verso se ajuste a las convenciones rítmicas y al cómputo silábico propio del octosílabo del romance que la autora escogió para su confección. Se han podido apreciar y describir las dinámicas compositivas que operan en los procesos de corrección, con supresiones y propuestas de reescritura, así como el procedimiento habitual mediante el cual abre posibilidades alternativas que no quedan canceladas en una única opción definitiva. La gran cantidad de cruces que presentan los versos indican que hay algo que no está listo. Todas estas señales muestran el estado de escritura en marcha. La mayoría de las veces, esta decisión se posterga en varias fases

textuales sucesivas. No se apresura a tomar una decisión, todo lo contrario, surgen propuestas y no solo de versos, también de versiones diferentes de los poemas, dos o más para los poemas “El Mar”, “Valle de Elqui”, entre otros, de esta forma se muestra la inagotable evocación de imágenes sobre la tierra chilena.

Por todo ello, la investigación que hemos realizado en esta tesis doctoral, no solo ha demostrado la utilidad de la crítica genética para el estudio del legado de documentos personales de Mistral en relación con *Poema de Chile* y su proceso compositivo, sino para el mejor conocimiento de la figura autorial y personal de Gabriela Mistral. No obstante, es todavía mucho el camino que queda por recorrer, pues abre otras muchas posibilidades de estudio, desde la filología y la misma crítica genética, al ser tan prolíficos los manuscritos y correcciones, para seguir avanzando en el conocimiento de una autora tan multifacética como Gabriela Mistral, incluso para aplicar este modelo a otros archivos personales de escritores latinoamericanos.

## Bibliografía

- Acosta, C. "Lanzamiento del libro *Poema de Chile* de Gabriela Mistral". *Biobiochile.cl* (Consultado el 13 de junio, 2021). Disponible en <http://www.biobiochile.cl/2013/06/17/lanzamiento-del-libro-poema-de-chile-de-gabriela-mistral.shtml>
- Alegría, C. (1968). *Gabriela Mistral íntima*. Lima: Editorial Universo.
- Alegría, F. (1966). *Genio y figura de Gabriela Mistral*. Buenos Aires. Universitaria de Buenos Aires.
- Almeida, C. (2000). *Crítica genética. Uma nova intrdução*. Sao Paulo: Educ. 35-39.
- Arcocha-Scarcia et al (eds). (2010). *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Arrigoitia, L (1989). *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Barrenechea, A. M. (1983). *Cuaderno de bitácora de "Rayuela" de Julio Cortázar*. Buenos\_Aires : Sudamericana, 1983.
- Bellemin-Noël, J. (1972). *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'une poème de Milosz*. Paris: Larousse.
- . (1979). *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion.
- . (2008). "Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto" (original 1977). En *Genética Textual*. Emilio Pastor Platero (trad. y comp.). Madrid: Arco libros.
- Blasco, Javier. (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Universidad de Valladolid.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

- Butler, J. (2003). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cabello, C. (2015). "La letra y el cuerpo: la imagen visual de Gabriela Mistral de 1905 a 1922." *Revista Iberoamericana* 81. 250. 161-182.
- . (2018). *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. West Lafayette: Purdue University.
- Catalán, G. (1995). "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890-1920". *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. J. J. Brunner y Gonzalo Catalán. Santiago: FLACSO.
- Céspedes, M. (1978) *Recados para América: Textos de Gabriela Mistral*. Santiago: Espasa.
- Colegio de México (1976). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México*, 4.
- Colla, F. (2005) *Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (coord. y co-autor). Poitiers: CRLA-Archivos.
- . (2010) "Salvaguardar, interpretar, editar los manuscritos literarios de América Latina: la experiencia de la colección Archivos", En *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. A. Arcocha-Scarcia, J. Lluch-Prats et M. J. Olaziregi (eds.). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- . (2012). "La colección Archivos y los Archivos Virtuales Latinoamericanos: Dos experiencias en el campo de las ediciones electrónicas". En *Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Vauthier, B y Gamba, J. (coord..). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Collier, S. y William F. S. (1998). *Historia de Chile 1808-1994*. Cambridge: University Press.
- Concha, J. (2015). *Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Daydí-Tolson, S. (1989). *El último viaje de Gabriela Mistral*. Santiago: Editorial Aconcagua.
- Deleuze G. y Guattari F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F: Editorial Era.
- Doll, D. y Salomone, A. (2006). "La literatura menor de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: la prosa epistolar y las alianzas". En *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos* (Ed. Márgara Russotto). Caracas: Equinoccio y Universidad Central de Venezuela.
- Echeverría, I. (2002) "Gabriela Mistral". En *Recopilación de la obra Mistraliana: 1902-1922*. Recopilación e introducción de Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: RIL editores.
- Falabella, S. (1995). "¿Qué será de Chile en el Cielo?" *Propuesta de lectura de Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- . (1996). "¿Qué será de Chile en el Cielo? Propuesta de lectura de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral", *Mapocho Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, [División de Bibliotecas y Archivos, Biblioteca Nacional, Santiago] 39:71-78.
- . (2003). *¿Qué será de Chile en el Cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: Co-edición Universidad Alberto Hurtado y Ediciones LOM.
- Figuroa, L., Silva, K. Vargas, P. (2000) *Tierra, indio, mujer: Pensamiento social de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Figuroa, V. (1933) *La Divina Gabriela*. Santiago de Chile: Imprenta El Esfuerzo.
- Fiol-Matta, L. (2002). *A queer mother for the nation: The state and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García-Huidobro, C. (2005). *Moneda dura: Gabriela Mistral por ella misma*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Grandón-Lagunas, O. "El acervo rural en los Recados en prosa de Gabriela Mistral". *Cyber Humanitatis*. N° 23 (invierno 2002).
- Grésillon, A. (2016). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: CNRS Editions.
- . (2012). "La critique génétique: Origines et perspectives". En *Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Vauthier, B y Gamba, J. (coord..). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guillén, P. (1997). "Prólogo". *Lectura para mujeres* de Gabriela Mistral. Ed. México D.F: Porrúa.
- Hobsbawm, E. (1998). *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Horan, E.R. (1997) "Santa maestra muerta: body and nation in portraits of Gabriela Mistral". *Taller de letras*, n°25, p. 21-43.
- Hurtado, M. (2008). "La performance de los Juegos Florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos". *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2008, Número 72, 163 – 191.
- Hay, L. (1985). *Le texte n'existe pas*. Reflexiones sobre sur la critique génétique" en *Poétique*, 62, 1985, pág. 146-158.
- . (1996). "Critiques de la critique génétique", *Genesis*, 6. p. 11-23.
- . (2008) "Del texto a la escritura" (original 1972). En *Genética Textual*. Emilio Pastor Platero (trad. y comp.). Madrid: Arco libros.
- Lebrave, J.L. (1992). "La critique génétique: une discipline nouvelle ou avatar moderne de la philologie?" *Génesis*, 1, p. 33-72.

- . (2009). "Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite". *Modèles linguistiques*, t. XXX, vol. 59, p. 13-21.
- (2012). "Génétique électronique". En *Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Vauthier, B y Gamba, J. (coord.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Lluch-Prats, J. (2010) "Los estudios de génesis textual". En *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Arcocha.Scarcia et al (eds.). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- . (2010). "La edición de textos (y pre-textos) de la literatura española contemporánea". En *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Arcocha.Scarcia et al (eds.). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- . (2012). "El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo". En *Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Vauthier, B y Gamba, J. (coord.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lois, E. (2001). *Génesis de la escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires:Edicial. Col. Edicial Universidad.
- . (2012) "Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana". En *Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Vauthier, B y Gamba, J. (coord.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . (2014). "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método". *Creneida*, 2, pág. 57-78.
- Mistral, G. (1915). "Con su retrato". *El libro de los juegos florales*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- . (1938). *Tala*. Buenos Aires: Ediciones Sur.

- . (1957). *Recados contando a Chile*. Alfonso Escudero (ed.). Santiago: Editorial Del Pacífico.
- . (1967). *Poema de Chile*. Barcelona: Pomaire.
- . (1978a). *Recados para América*. Mario Céspedes, (comp.) Santiago: Revista Pluma y Pincel/Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz.
- . (1978b). *Gabriela anda por el mundo*. Selección y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- . (1979a). *Magisterio y niño*. Selección Roque Esteban Scarpa. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- . (1979b). *Ternura*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- . (1985). *Poema de Chile*. Santiago: Editorial Seix Barral.
- . (1991). *Lagar II*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos DIBAM.
- . (1992). Tomo II de Antología Mayor. Santiago: Cochrane S. A.
- (1992a). *Gabriela Mistral en La Voz del Elqui*. Recopilación Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- (1992b). En *Antología Mayor de Gabriela Mistral*, Vol. III. Prólogo, Selección y Notas de Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Ediciones Lord Cochrane.
- (1993) *Prosa y Poesía*. Selección Jaime Quezada. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1998) *Prosa de Gabriela Mistral*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago de Chile Editorial Universitaria.
- (1999a) *La tierra tiene actitud de una mujer*. Selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: RIL Editores

- (1999b) *Cartas de amor y desamor*. Selección de Sergio Fernández Larraín. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- , (1999c) *Gabriela Mistral: recados para hoy y mañana*. tomo II. Selección de Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- , (2001). *Tala/Lagar*. Edición a cargo de Nuria Girona. Madrid: Cátedra.
- (2002). *Recopilación de la obra mistraliana: 1902-1922*. Comp. E Intod. Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: RIL Editores
- (2005). *Nuestra América*. Jaime Quezada (ed.) Santiago: Editorial Universidad de Santiago.
- (2007). *Gabriela Mistral y México*. Selección y prólogo Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: RIL editores.
- . (2007). *Antología de poesía y prosa*. Jaime Quezada (ed.). Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- (2009). *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Pedro Pablo Zegers (ed.). Santiago de Chile: Editorial Lumen.
- . (2013). *Pensando América*. Bernardita Domange y Pedro Pablo Zegers (eds.) Talca: Editorial Universidad de Talca.
- . (2013). *Poema de Chile*. Diego del Pozo (Ed.). Santiago: La Pollera.
- (2015). *Yin Yin*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . (2019). *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo*. Selección Jaime Quezada. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.
- Morales, L. (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- . "Gabriela Mistral: Recados de la aldea". *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 2011, Número 80, 203 – 222.
- Neruda, P. (1984). *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Seix Barral.

- Nolasco Cruz, P. (1940). *Estudios sobre la literatura chilena*. Santiago de Chile: Nascimento, tomo III.
- Silva Castro, R. (1935). *Estudios sobre Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.
- Olea, R. (2009). *Como traje de Fiesta. Loca Razón en la Poesía de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Ediciones USACH.
- Pastor Platero, E. (trad. y comp.) (2008). En *Genética Textual*. Madrid: Arco libros.
- Pizarro, A. (2005). *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- Ponge, F. (1970). *La fabrique du Pré*. Paris: Editorial Skira.
- Quezada, J. "Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*". *Acta Literaria*, Concepción, n. 14, pp. 109-119, 1989.
- Rojó, G. (1997). *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. México D.F y Santiago: Fondo Cultura Económica.
- Roxane (Elvira Santa Cruz de Ossa) (1914). "Vida social". N 501, Santiago de Chile: Revista Zig-Zag,
- Santiván, F. (1912). "La moda femenina". Revista *Zig-Zag*. N° 374.
- Soto Ayala, C. (1908). *Literatura Coquimbana*. Santiago de Chile: Imprenta Francia.
- Subercaseaux, B. (1998) *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.
- Tagle, M. (2002) "Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia (1919-1941)". *HISTORIA*, Vol. 35, 323- 408.
- Teitelboim, V. (1984). *Neruda*. Madrid: Ediciones Michay.

- (1996). *Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Tijoux, M.E. (2016) “Cuerpos deshumanizados y racismo cotidiano en la inmigración contemporánea en Chile”. En *Pensar Chile desde las Ciencias Sociales y las Humanidades*. Lorena Rebolledo (ed). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Valenzuela, A. (2002). “Gabriela Mistral y la reforma educacional de José Vasconcelos”. *Revista Reencuentro*, n. 034, pp. 9-27.
- Vargas Saavedra, L. (2002). *Castilla, tajeada de sed como mi lengua. Gabriela Mistral ante España y España ante Gabriela Mistral 1933 a 1935*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Valéry, P. (1990). “Primera lección del curso de poética”. En *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Vauthier, B. (2012). “Genética de los manuscritos y genética textual: El caso de Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo”. En *Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una «poética de transición entre estados»* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (éd.). (2012). *Juan Goytisolo, Paisajes después de la batalla. Preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- . (2014). “¿Critique Génétique y/o Filogía d'Autore? Según los casos...” *Creneida*, 2, p. 79-125.
- . (2017). “Éditer des états textuels variants”. *Genesis*, 44, p. 39-55.
- Zemborain, L (2014). *Gabriela Mitral: una mujer sin rostro*. Valparaíso: Ediciones libros del Cardo.