

HACIA LA DETERMINACIÓN DEL ARTE POÉTICA, DE GABRIELA MISTRAL: EL ORIGEN DEL CANTO POÉTICO

Ana María Cuneo Macchiavello

Universidad de Chile

El título de esta presentación pone de manifiesto que en ella se desarrollará un aspecto específico de una investigación más amplia a la cual esta reflexión pertenece. Investigación que tiene por objeto determinar el “arte poética” de Gabriela Mistral, no la que podría deducirse del estudio cuidadoso de sus múltiples artículos que tocan el tema, sino el pensamiento mistraliano acerca del origen de la creación poética que ha quedado inscrito en el interior de sus propios textos poéticos.

El estudio sobre el concepto de arte expuesto en cartas, artículos y ensayos fue iniciado en 1982 por Onilda Jiménez en su tesis doctoral¹. En el capítulo II n° 4 de ésta, se aborda el tema de la “Elaboración de una Poética” desde las perspectivas de la naturaleza y función de la poesía, el proceso de creación y el ritmo.

Nuestro intento es diferente. Consiste en revisar el metalenguaje poético presente en los textos mistralianos, aquel que se incluyen en el interior de los poemas. Parte de esta investigación ya fue expuesta en mi artículo: “Hacia la determinación del “Arte poética”, de Gabriela Mistral². En dicho artículo se recogió las definiciones descriptivas y esenciales de poemas que quedaban registradas en los textos poéticos. Los resultados otorgaban a la poética mistraliana un carácter no normativo y hacían manifiesta una lucidez teórica notable absolutamente actual. Así, por ejemplo, la concepción del carácter ficticio del discurso literario y el hecho de que todo lo representado en el poema se funda en su propia referencia. El discurso poético ha transmutado la realidad del mundo y ha constituido su propio consistir. El poeta trabaja con la

¹Jiménez, Onilda: *La crítica literaria en la obra de Gabriela Mistral*. Miami, Ediciones Universal, 1982, Paper 303. En este libro la autora se refiere a la formación intelectual de Gabriela Mistral, a su concepto de los géneros, al americanismo, a la literatura femenina; y, fundamentalmente, a sus críticas literarias publicadas en revistas y diarios de la época.

²Cuneo, M., Ana María: *Hacia la determinación del Arte poética de Gabriela Mistral*. En: *Revista Chilena de Literatura* N° 26, Santiago, Editorial Universitaria, 1985.

materia alucinada que es la poesía, no lo hace con objetos normales. Emisor y mundo se substancian en las palabras.

Es necesario, además, hacer presente que continuando con la perspectiva adoptada en el trabajo anterior, el corpus se mantiene delimitado en el marco que denominamos: etapa de formación, e incluye los libros *Desolación*, *Ternura* y *Tala*³.

Para el desarrollo del análisis tendiente a determinar el "arte poética" inscrita al interior de los textos, nos serán de extrema utilidad los conceptos de metatexto y metalengua, en el sentido que Walter Mignolo⁴ les asigna. El receptor en el acto de lectura no sólo encuentra un texto, sino también el metatexto. Este define la actividad realizada y también los rasgos o propiedades de ese texto en relación a su pertenencia a determinada clase. "Las Poéticas, para el caso de la literatura, y los tratados historiográficos para el caso de la historiografía ilustran lo que llamamos metatexto"⁵. Es desde este último que se puede comprender el ámbito de producción e interpretación de los textos. En ellos están incluidas las expectativas reales en que se inscribe una obra poética, es decir, el hecho de que el fenómeno literario depende de un mundo cultural. En el metatexto están los principios que definen y delimitan el dominio de los objetos y los requisitos que deben cumplir los textos. Las formaciones discursivas se autodefinen y no es necesario recalificarlas extrínsecamente ya que el discurso literario se autoclasifica por medio de su propio metalenguaje: "La histórica tiene la tarea de preceptuar el discurso del historiador, de la misma manera que la poética y la retórica lo hacen con el discurso del poeta y del orador"⁶.

Por último, es necesario tener presente que puede haber metalenguajes explícitos o implícitos. Las observaciones que se registran en esta presentación serán resultado del fruto que puede obtenerse de ambas instancias.

1. Retomemos ahora el objeto de este trabajo. En mi artículo ya citado se afirmaba a título de hipótesis que uno de los hitos en torno al cual la investigación debía proseguir era: "La concepción del poema

³Mistral, Gabriela: *Desolación*, Ed. del Pacífico, 1957; *Ternura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1959; *Tala*, Buenos Aires, Losada, 1972. Más adelante se avanzará en la indagación hasta cubrir *Lagar*, Santiago, Ed. del Pacífico, 1954; y, *Poema de Chile*, Santiago, Pomaire, 1967.

⁴Mignolo, Walter: *El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana MLN*. Vol. 96, pp. 358-402; 1981 by Johns Hopkins University Press; *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Ed. Crítica.

⁵_____ "El Metatexto...", pág. 361.

⁶Op. cit., pág. 368.

como algo que, en importante medida, llega al hombre desde fuera”. Hecho que revestía “la forma de revelación, gracia o don que se lleva por la vida en ‘vaso’ o ‘extraña copa’”. Si sometemos esto a un análisis estricto es posible observar que la afirmación “en importante medida” resulta inexacta. El origen del poema es algo dado, pero no siempre es algo sobrenatural, debe entenderse primero como la respuesta al impacto que los objetos producen en el creador; y en segundo lugar, aunque predominante como un don recibido de orden sobrenatural, iluminación de la divinidad.

1.1. La primera alusión al origen del canto poético se encuentra en “El niño solo” (*Des.* pág. 42). El canto es algo que surge desde la interioridad del hablante y junto con nacer, lo inunda, lo enriquece y transforma: “y una canción *me subió* temblorosa (...) El niño ya dormía y *la canción bañaba,* como otro resplandor, mi *pecho enriquecido*” (*Des.*, pág. 42)⁷.

1.2. Un segundo rasgo que aparece en el análisis textual es que el decir surge espontáneamente: “Padre has de oír/ este decir/ *que se me abre* en los labios como flor” (“Hablando al Padre” *Des.*, pág. 97).

“*Entre las entrañas/ se hace la canción/ y un hombre la vierte/ blanco de pasión (...)* Alabo *las bocas/ que dieron canción/* la de Omar Kayyan/ la de Salomón (...) Amad al que trae boca de canción” (“Elogio de la canción” *Des.*, pág. 63).

1.3. El efecto de la canción que surge misteriosamente en el interior del poeta tiene el poder de transformar a quien la escucha: “Y cuando te pones/ su canto a escuchar/ tus entrañas *se hacen/ vivas* como el mar” (Elogio... *Des.*, pág. 63).

En esta estrofa se subraya el resultado que produce la canción en aquél que la escucha, resultado que es resonancia del temple de quien la emite. La canción es algo que se da a otros y contagia: “Ahora estoy dando verso y llanto/ a la lumbre de tu mirar” (A la Virgen de la Colina. *Des.*, pág. 49).

1.4. El carácter de algo que no nace por voluntad del sujeto es metatexto explícito en “El suplicio” de *Desolación* (pág. 45). El verso es “enorme” tiene “cimeras del pleamar”, algo que no cabe en la interioridad del hablante. Es un algo clavado, “suplicio” como afirma el título: “Tengo ha veinte años en la carne hundido (...) un verso...”. Hay un

⁷El subrayado es nuestro y así lo será en adelante en los textos citados.

tipo de palabras que son “caducas”, pero hay otras que el yo no se siente digno de cantar: un verso hecho de lengua de fuego. Alusión bíblica evidente: el Espíritu bajó sobre los hombres para que accediesen a un decir de todos comprensible. Lenguas de fuego que tienen por efecto una Anti-Babel. El verso recibido es el Verbo, la palabra verdadera, mensaje eficaz para todo receptor. Don de lenguas que quemando transforma: “¿con esta boca que ha mentado/ se ha de cantar?...”.

1.5. La recepción del don exige purificación previa y se sustenta en la experiencia del sujeto que lo enuncia: “como un hijo, con cuajo de su sangre/ se sustenta él”⁸.

1.6. Un rasgo que se desprende de los textos es que el canto es siempre inferior “al que debió ser entregado” (“Gotas de hiel”. *Des.*, pág. 58). La lengua de quien canta tiene mayor carga de ser de la que se logra plasmar en poema. El decir es siempre imperfecto.

1.7. Una nueva especificación respecto del origen del canto, la encontramos en el poema Ixtlazihuatl (*Des.*, pág. 190). El canto es don de la naturaleza. El acto de enunciación se concreta en un hablar fuera de sí, alucinado y que le fue dicho por la montaña, es decir, por un objeto natural que se eleva a lo alto: “que aquí a sus pies (a los pies de la montaña) me reclinó la suerte/ y en su luz hablo como alucinada”.

La montaña dijo la armonía a sus gentes. La naturaleza imprime al hombre sus propios ritmos y lo lleva a fijarlos en texto. “*Ella a sus gentes dijo la armonía/ la depurada curva hizo su alma;/ les ha vertido cada medio día/ en la canción el óleo de su calma (...)* más tú la andina, la de greña oscura/ mi Cordillera, la Judith tremenda/ *hiciste mi alma* cual la zarpa dura/ y la empapaste en tu sangrienta venda./ Y yo te llevo cual tu criatura./ Te llevo en mi corazón tajeado/ que me crié en tus pechos de amargura/ ¡y derramé mi vida en tus costados!” (*Des.*, pág. 190).

Imágenes que se unen a las de “Cima”, poema en que el canto se produce siempre en una hora especial: al atardecer. En el cual no se define si el rojo de la montaña viene de la hora de la tarde o del dolor del que canta. Ambigüedad que se cierra en definitiva, porque el costado del yo del discurso, mana.

También el canto proviene del orden de lo natural en “Imagen de la tierra”: “voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira, también es madre (...) Yo soy como la quebrada; siento

⁸En este sentido atraer como contexto “El Voto” de *Desolación*, texto sometido a análisis en mi trabajo ya citado.

cantar en mi hondura este pequeño arroyo y le he atado mi carne por breña hasta que suba hacia la luz” (*Des.*, pág. 204).

En *Ternura* no hay metatextos explícitos que se refieran al origen del canto poético. Sin embargo, es posible gracias a las relaciones intertextuales reconocerlos implícitos. Así en los poemas “Alondras” (*Ter.*, pág. 114) y “Carro del cielo” (*Ter.*, pág. 118).

Si se analiza el poema “Alondras” como texto cerrado no parece legítimo vincularlo al origen de la creación poética, pero a la luz del poema “La Gracia” (de *Tala*, pág. 40), su sentido se amplifica y se abre como alusión al poetizar constituyéndose en un antecedente textual de este último. La alondra es en la tradición, símbolo del canto poético. En el poema de *Ternura* las alondras bajan al trigo y vuelan cuando sienten la presencia humana, “y la alondra se quedó/ del azoro como rasgada”.

Toda referencia al mundo externo queda anulada: “parecen fuego/ cuando suben, plata lanzada”. La anulación de la referencia a alondras, simples aves, se intensifica cuando lo expresado se hace contradictorio y en verdadero oxímoron se enuncia “y pasan antes de que pasen/ y te rebanan la alabanza”. El espectador del hecho no puede sino alabar y se torna en emisor de gritos y receptor del canto. Los testigos “gritando llaman ¡alondras!/ a lo que sube se pierde y canta”.

Destaco como marca textual, el *lo*, ya no se nombra a las alondras, sino que se utiliza el pronombre como si el objeto no pudiese en verdad ser nombrado, pero eso “se pierde y canta”. El aire queda malherido, el emisor del discurso lleno de ansia, asombro y temblor “a mitad del cuerpo y del alma”, en un lugar en que se podría ubicar el origen del canto poético.

De manera semejante en “Carro del cielo” (*Ter.*, pág. 118) hay un algo que viene de lo alto, que hace feliz al hombre cuando se acerca y llorar al alejarse, pero “un día”, el carro desciende “y sientes que toca tu pecho”. En ese momento el emisor del discurso, dirigiéndose a su hijo le dice que debe subir a ese carro: “¡cantando y llorando!”.

La agudización de la percepción para recibir los ritmos naturales está presente en el libro *Tala* en poemas como “La medianoche” (pág. 34): “Oigo los nudos del rosal/ La savia empuja subiendo a la rosa/ Oigo...”.

El despliegue lingüístico del texto se realiza a partir del modelo “oigo”. Este oír es fuente del poetizar, lo oído es la estrofa: “Oigo/ la estrofa de uno/ y le crece en la noche/ como la duna (...) y después nada oigo/ sino que voy cayendo...”.

La posibilidad de creación desaparece, el yo vuelve al lado de acá,

vuelve a estar tras el muro. Antecedente de este texto es "La tierra" de *Ternura* (pág. 123): "Se oyen cosas maravillosas/ al tambor indio de la Tierra/ se oye el fuego que sube y baja/ buscando el cielo y no sosiega./ Rueda y rueda, se oyen los ríos/ en cascadas que no se cuentan./ Se oye mugir los animales./ Se oye el hacha comer la selva/ Se oyen sonar telares indios/ Se oyen trillas, se oyen fiestas".

En este poema el modelo lingüístico que se desarrolla en texto es una palabra: "oye" apuntando a una capacidad de percibir más allá de toda posibilidad normal.

1.8. También los seres humanos dan sus ritmos al poeta, así el leñador que es un ser sin nombre pierde su transitoriedad y se hace permanente en el hálito del poeta ("Leñador". *Tala*, pág. 118).

Un texto muy notable para determinar lo específico del fenómeno que da origen al canto poético es el poema "Cosas" (*Tala*, pág. 96). Poema que se abre con dos dísticos que sintetizan el modo de representación de mundo más reiterado en la poesía mistraliana: la nostalgia. "Amo las cosas que nunca tuve/ como las otras que ya no tengo". El sujeto de la enunciación, en un viaje de regreso al pasado busca: "Un verso que he perdido/ que a los siete años *me dijeron*/ Fue una mujer haciendo el pan/ y yo su santa boca veo".

Pérdida prefigurada en el texto en un agua no fluyente y silenciosa, agua que es signo reiterado del fluir creador en la obra mistraliana. Un silencio que es el canto perdido, canto escuchado a mujer de boca transfigurada, cuyo quehacer era hacer el pan que mantiene la vida. El pan que es paradigma del alimento humano. Sin embargo, el don perdido le es devuelto al emisor del discurso en un "aroma roto en ráfagas", transitorio, amenazado por la destrucción: "de tan delgado no es aroma". En la intertextualidad es posible reconocer el don poético que pasa, pero que también devuelve a lo original "vuelve niños los sentidos", produce la capacidad de ver, de escuchar lo que el poeta ha de transmitir. En el despliegue del texto, el sentido se va cerrando: "Un río suena siempre cerca/ Ha cuarenta años que lo siento/ Es canturía de mi sangre/ o bien un río que me dieron".

El ritmo es dado por el entorno del hombre, pero a la vez nace de lo más profundo de él. Canto que proviene de paisajes de infancia y de ciertos lugares americanos. Quizá, incluso en el contexto biográfico el verso perdido que le dejara la abuela Isabel Villanueva a los siete años.

1.9. La tarea de crear aparece especificada en otros metatextos como algo que se aprende de aquél que la realiza. Respecto de esta caracteri-

zación hay algunos metatextos explícitos no miméticos, incluidos al interior de los poemas y señalados por medio de paréntesis, lo que evidencia la clara conciencia que tiene el creador del cambio de niveles en el acto de la enunciación: (“con la greda purpurina/ me enseñaste tú a crear/ y me diste en tus canciones/ todo el valle y todo el mar”) (Obrerito. *Des.*, pág. 107); “De las greñas (al espino) le nacen flores/ (Así el verso le nació a Job/ y como el salmo del leproso/ es de agudo su intenso dolor”) (“El espino”. *Des.*, pág. 176).

La creación nace espontáneamente, su aparición es provocada por las circunstancias en que se despliega la vida.

2. El canto surge por gracia o don extranatural. La palabra que reiteradamente apunta a este hecho, es la palabra *gracia*, la cual incluso es marcada en los textos, en repetidas ocasiones, por la mayúscula (Ej.: *Tala*, pág. 141). Gracia que en algunos poemas toma la forma de visión platónica; y, en otros, se resuelve como una forma de experiencia religiosa que debe distinguirse de la visión mística propiamente tal.

2.1. Los primeros antecedentes de este modo se encuentran en la poética que acompaña a los textos de *Desolación* bajo el título: “El arte”. Estas reflexiones son metatextos explícitos, verdadera “arte poética”, con precisiones acerca del quehacer creador y normas sintetizadas en el “Decálogo del artista”. El título Decálogo... atrae el intertexto del Decálogo entregado por Dios a Moisés, lo cual es una marca del sentido religioso de la creación artística.

En “El arte” se afirma: “Dios me dijo: lo único que te he dejado es una lámpara para tu noche (...) Te he dejado la lámpara del ensueño y tú vivirás a su manso resplandor (...). Cuando hables, tus palabras bajarán con más suavidad de la que tienen las palabras que se piensan a la luz brutal del día (...). Los demás se preguntarán: ¿Qué llama lleva ésta que no la afiebra ni la consume?” (*Des.*, pág. 226).

“Dios me dijo”: El sujeto que enuncia ha recibido un mensaje, cuyo contenido es llevar a los hombres la lámpara del Ensueño que Él le ha otorgado. Esa lámpara será como una llama que no se consume e iluminará misteriosamente las palabras que él entregue. La acción verbal que especifica el decir es “bajarán”, lo cual implica que las palabras vienen de lo alto y carecen del carácter racional que “tienen las palabras que se piensan en la luz brutal del día”.

En “Lecturas espirituales iv. El arpa de Dios” (*Des.*, pág. 234) se dice que Dios tañe “un arpa inmensa cuyas cuerdas son las entrañas de los hombres”. Dios, de sol a sol, desprende melodías a sus creaturas.

Música cósmica constante cuyo transtexto es, sin lugar a dudas, el de las esferas pitagóricas. El hombre ignora que “el Señor al que a veces niega está pulsando sus entrañas”... “sólo el místico lo supo, y de oír esta arpa rasgó sus heridas para dar más, para cantar infinitamente en los campos del cielo” (*Des.*, pág. 235).

2.2. El hombre del lado de acá, el que permanece tras el muro y no ha sido objeto de revelación vive en el ámbito de la desolación o de la nostalgia. Así, en “Nocturno de la consumación” (*Tala*, pág. 13) “no te cobro la inmensa promesa de un cielo”, porque ya no es posible “reaprender” la dicha... el ahora es “mascar tinieblas” “rebanada de Jerusalem”. El intertexto bíblico de la Pasión en el Huerto rige las derivaciones hipogramaticales de este texto⁹. Nostalgia de esos momentos en que el Padre puso en su boca la canción “por la sola merced”, es decir, como don gratuito, enseñado por Dios. Lo que en el hoy del poema es posible es “cantar tus olvidos”, los de Dios, para hincar en Él “mi grito otra vez”.

En “Nocturno de la derrota” se apela a Jesucristo, reclamándole el no envío de la gracia. La imagen bajo la cual ésta aparece es la de un viento divino. Forma que se reitera en la diacronía de la obra mistraliana y que también aparece como aire: “Viento tuyo no vino a ayudarme/ y blanqueo antes de perecer (...) he cantado corriendo los cerros/ por cogerte en el grito los pies” (*Tala*, pág. 16).

2.3. El ciclo “Alucinación” de *Tala* incluye los poemas más encifrados, sin embargo, a la luz del contexto total de la poesía mistraliana es posible hacer de ellos una lectura en la cual se reiteran ciertos indicios metatextuales implícitos que apuntan a la experiencia de creación poética. Así, en “La memoria divina” (*Tala*, pág. 29) el discurso del yo alude a la posibilidad de recibir como dones: “una estrella” “la gruta maravillosa” “vaso (...) capaces de aromar”, y a la reacción frente a ellos. Los dones fueron otorgados, pero el sujeto del discurso no supo guardarlos. El poema “La ley del tesoro” también despliega una pérdida, la de un tesoro que consiste en “temblor de ángeles en coro”, en algo que al igual que la gracia pasa por la vida y se aleja dejando un “mundo hueco”. A diferencia de los poemas anteriores, en éste el discurso del hablante se abre a la esperanza y se cierra con el anuncio profético de la recuperación del don por medio de un soplo divino en la boca emisora del canto: “Algún día ha de venir/ el Dios verdadero/ a

⁹Véase Riffaterre *Semantic overdetermination in Poetry*. En: *P.T.L. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, Holanda, North Holland Publishing Company, 1977.

su hija robada mofa/ de hombre pregonero/. *Me soplará entre la boca/ beso que espero*".

Poemas como "Memoria divina", "La ley del tesoro" y otros, son poemas cuya lectura debe ser iluminada por el transtexto cultural platónico. El hombre perdió la contemplación del Bien máximo, que le fuera propia en el tiempo original mítico. En el presente debe conformarse con el conocimiento de las apariencias, de la sombra de los seres. El poeta gracias a la revelación puede decir palabras inspiradas en la verdadera realidad, dar testimonio del ser en sí.

2.4. Una nueva instancia del poeta como objeto de revelación se despliega en el poema "La copa" (*Tala*, pág. 33). Dicho poema se configura en dos ámbitos temporales: pasado y presente. En el pasado se recorre diversos lugares llevando una copa que debe ser entregada. El presente se constituye como la angustia posterior a la entrega. La plenitud no ha sido lograda, desprovista de su tesoro "callada voy" "camino lenta sin diamante de agua". Portadora de un don especial que le es otorgado sólo a algunos elegidos no ha logrado concretarlo en verdadera comunicación.

2.5. En estos poemas del ciclo "Alucinación" de *Tala* se ha configurado una nueva especificidad en relación al origen del poema. La inspiración le es dada al hablante, pero éste puede perderla, olvidarla o serle robada, es decir, existe la posibilidad de que se frustre en el acto de entrega del objeto poema al cual ella debiera dar origen.

En el poema "La copa", el don explícitamente consiste en un decir: "Pero entregando la copa, yo dije". Copa es en la simbología tradicional "un símbolo del contenido por excelencia. En cierto modo es la materialización de la envoltura del centro"¹⁰. El entregar la copa es la entrega de un don, don que es lo esencial, el centro. Así "La riqueza del centro de la rosa/ es la riqueza de tu corazón/ Desátala como ella (...) Desátala en un canto/ o en un tremento amor" (*Tala.*, "La rosa", pág. 41).

El don no es algo personal, que se cumpla en la interioridad del ser, sino que es algo que se recibe para ser entregado en un decir, es tarea del oficio poder desplegarla adecuadamente; es "el sol nuevo sobre mi garganta", y, es estrofa en el poema "La medianoche" (*Tala*, pág. 34). El llevar y entregar la copa son formas rituales, se la lleva cuidadosa-

¹⁰Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos Tradicionales*. Barcelona, Luis Miracle Editor, 1958, pág. 148.

mente y hay palabras que acompañan el gesto: "Mentira fue mi aleluya" "callada voy y no llevo tesoro", nueva constatación de la incapacidad de las palabras para transmitirlo.

2.6. La entrega del don puede verse frustrada por razones externas, por ejemplo, la incapacidad de los receptores para acogerlas, así en "La extranjera" (*Tala*, pág. 91): "hablando lengua que jadea y gime/ y que la entienden sólo bestezuelas".

2.7. En "Paraíso" (*Tala*, pág. 36) surge la posibilidad de que en otro nivel de realidad, cuando ya no se viva afligido por el tiempo entonces será posible la comunicación verdadera, comunicación de la cual el poetizar es nostalgia, signo sensible de su imposibilidad plena.

"Acordarse del triste tiempo/ en que los dos tenían tiempo/ y de él vivían afligidos (...) Un cuerpo glorioso *que oyó/* y un cuerpo glorioso *que habla/* (...) Un aliento que va al aliento".

Al mismo ciclo pertenece el poema "La gracia". La "gracia" es algo que pasa por la vida del hombre, es como el viento, es dura fuerza capaz de transformar a aquél que está en disposición de recibirla: "yo me alcé". Es un momento especial y mágico. Dura un instante y desaparece, pero deja "temblando" a quien la acoge... los demás "duermen a sábana/ pegada". Para la recepción del don es condición necesaria el estar alerta. Un metatexto explícito, acompaña en nota a este poema y se refiere a la palabra "albricia"; la cual es usada por la autora en el sentido que se le da en Chile de *suerte, hallazgo o regalo*.

2.8. La poesía en cuanto es don procede de una instancia ajena al sujeto que emite el discurso. Este último juega el rol de canal o puente por el cual el don recibido fluye hasta los receptores del mensaje. En "La copa" lo llevado es un "diamante de agua". "Agua", porque poetizar es un hacer que fluye y "diamante" en cuanto lo fluyente se materializa y fija en poema. En el mismo sentido, poemas como "Agua" (*Tala*, pág. 59), "Cascada en Sequedad" (*Tala*, pág. 60), en los cuales un agua extraña detiene el aliento, rompe "mi vaso", se derrama y además transforma al yo de la enunciación en un ser en el que se instaura lo original primigenio:

"ganas tengo de cantar/ sin razón de mi algarada (...) sin poder cantar de lo alborotada (...) y un río que suena/ no se dónde, de aguas/ que me viene al pecho/ y que es cascada./ Me paro y escucho/ sin ir a buscarla/ ¡agua, madre mía/ e hija mía, el agua".

Reflexión metapoética acerca del origen de la canción. Nuevamente

ésta, bajo el símbolo de agua fluyente que se hace presente “sin ir a buscarla”. Nuevamente el sujeto del discurso se detiene para escucharla. Aguas que se instalan en su pecho y dan origen al poema. Aguas que son madre e hija a la vez¹¹.

2.9. En “Recado de Nacimiento para Chile” (*Tala*, pág. 131) se registran también afirmaciones explícitas sobre el quehacer poético, ahora, sobre la posibilidad de crear mundos: “y mire el mundo tan familiarmente/ como si ella lo hubiese creado, y por gracia...”, pero a la niña recién nacida no deben mecerla con canto, sino “con el puro ritmo de las viejas estrellas”. No debe ser distraída por cosas contingentes para que pueda escuchar el silencio y el ritmo cósmico... la música de las esferas¹².

El informe aquí presentado consiste en la recopilación, organización y primeros resultados a los que se puede llegar a partir del material metatextual referido a la creación poética en los libros del período de formación mistraliano. La observación de estos materiales hace presente un factor común en todos ellos: el origen de la obra poética está en un algo dado. Ello se manifiesta bajo dos formas: como respuesta del creador a los seres del mundo o como revelación. Pensamiento que no es en modo alguno original, sino que pertenece a la más antigua tradición occidental y que cobra vigencia en diversos períodos históricos. Ya Platón concibió la inspiración poética como la forma de locura que se produce al que contemplando la belleza de este mundo se acuerda de la verdadera Belleza. Pocos son los hombres que tienen ese

¹¹Es preciso, sin embargo, tener presente que don y gracia no están en la poesía mistraliana referidas en forma exclusiva al don poético. Están unidas también a otra forma de contacto con el misterio que se revelará por momentos en el reconocimiento de la propia identidad y destino. Así entre otros, en el poema “Beber” (*Tala*, pág. 92), en los “Himnos Americanos” (*Tala*, pág. 67 y ss.) hay voces que pertenecen a un ámbito sagrado que llaman al hombre y lo orientan al cumplimiento de su destino. Así por ej.: “Y en un relámpago yo supe carne de Mitla ser mi casta” (“Beber”, *Tala*, pág. 42).

¹²Un texto clave en relación a la inspiración poética es “La flor del aire” (*Tala*, pág. 44). Texto que tiene una nota a pie de página en la que la autora dice que el poema es su “aventura con la poesía”. Varios autores han recogido este metatexto y lo han considerado una clave de sentido; otros deniegan su importancia y analizan el texto desde perspectivas diferentes. Para presentar, por tanto, este poema entre los contextos poéticos que permiten apoyar la presente investigación, sería imprescindible la revisión crítica de las interpretaciones existentes. Como ello alargaría notablemente esta ponencia se dejará para ser desarrollado en pasos posteriores de la investigación en curso. Sí, puedo adelantar que en ella el metatexto explícito será considerado como el lugar en que se incluye las expectativas reales en que se inscribe la obra, puesto que el metatexto define y delimita el dominio del objeto.

poder evocador. En el *Ión*¹³ se atribuye a la Musa el poder de endiosar a los poetas. No es el hombre capaz de hacer por sí bellamente, sino que lo hace por gracia divina. "Fue posible ver la Belleza en todo su esplendor en aquella época en que en compañía de un coro feliz teníamos ante la vista un beatífico espectáculo, mientras íbamos nosotros en el séquito de Zeus, y los demás en el de los restantes dioses, éramos entonces iniciados en el que es lícito llamar el más bienaventurado de los misterios" (Fedro, pág. 250).

Veinticinco siglos más tarde Heidegger¹⁴ afirma que todo ser creado implica una *techné* (sea creación del artista o del artesano). *Techné* no es una ejecución práctica sino un modo de saber que significa percibir lo presente en cuanto tal. La esencia del saber consiste en que al hacerse un claro en el bosque se produce el des-ocultamiento del ente.

¹³Platón. *Banquete & Ión*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1944; *Fedro*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

¹⁴Heidegger, Martin: *Arte y Poesía*, México F.C.E., 1958.