

EL YO LIRICO EN *POEMA DE CHILE* DE GABRIELA MISTRAL

Santiago Daydí - Tolson

University of Virginia

I

El que Gabriela Mistral y Pablo Neruda, siendo compatriotas, hayan recibido el Premio Nobel de literatura, induce a establecer relaciones significativas entre sus respectivas obras y carreras literarias. Por diferentes que éstas parezcan, no faltan en ellas aspectos dignos de estudio comparativo por lo que tienen de representativo en el campo más amplio del desarrollo de la lírica hispanoamericana como lenguaje adecuado a las circunstancias específicas del continente. Así, por ejemplo, debiera ser motivo de exhaustivo y renovado análisis el interés que ambos poetas muestran por el tema de la patria, nacional y continental, que sin ser una característica privativa de ellos dos constituye un aspecto definitorio de sus obras. Ambos sintieron —por razones tal vez no muy diferentes— la necesidad de cantar la geografía, fauna y flora, la gente, historia y mitos de su América. Esta coincidencia de intereses se debe, en parte, a las influencias literarias e ideológicas de la época que los llevaron a desarrollar una conciencia histórica y social del poeta que tomó en ellos la forma de un compromiso intelectual y literario: su americanismo no responde a una moda pasajera, sino a una concepción bien fundada de su mundo y de sí mismos¹.

¹La temática de lo americano en la obra de Gabriela Mistral es más que un dato pasajero y falta todavía el estudio que haga justicia el tema. El libro de Juan A. Rodríguez Pagán, *Gabriela Mistral, voz de la América hispánica* (Río Piedras, P.R.: Editorial San Juan, 1973) es un intento poco logrado de tratar la materia. En *Nuevo lenguaje poético: De Silva a Neruda* (Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1965) Carlos D. Hamilton apunta en brevísimos comentarios a lo central del asunto: "En Gabriela, americana por chilena, el amor a la patria, su real esencia americana, está siempre vivo y ardiente" (p. 95); "[Gabriela Mistral] no nos da un patriotismo oratorio ni el mal gusto de una politiquería ramplona. Es la conciencia de su misión de artista de decir lo suyo" (p. 96) y "Dicha conciencia maduró en América con el Modernismo" (p. 96). Con referencia a Neruda, véase Eliana S. Rivero, *El gran amor de Pablo Neruda* (Madrid: Playor, 1973) Capítulo V, "El amor patrio y continental", pp. 123-139.

Factor central del mundo es el yo que lo experimenta y concibe, entidad que, formulada en la autointerpretación —es decir en la noción que el autor tiene de sí mismo en cuanto poeta—, influye directamente en la configuración temática y estilística de la obra literaria. Herederos directos de un período de exaltación del yo lírico que había elevado la figura del poeta a niveles de superioridad espiritual, moral y emotiva, tanto Gabriela Mistral como Pablo Neruda adoptaron tal carácter de poeta superior en sus propias personas y plasmaron en su obra un “yo lírico” de magnitudes excepcionales, el que se hace particularmente patente en los poemas de inspiración americanista². La crítica sobre estos poetas ha advertido el énfasis en el yo como centro de la experiencia verbalizada en el poema, e incide, con bastante regularidad, en los aspectos autobiográficos de sus obras³. Son varios y constantes los motivos de biografía personal en las composiciones de Mistral y Neruda, y no faltan los casos en que incluso llegan a autotitularse y autorretratarse en sus poemas, estableciendo así una indispensable identidad del “yo poético”. Y es en las composiciones dedicadas al tema americano donde se tiene un caso mostrativo del efecto estético y consecuencias expresivas de la formulación de un “yo poético” en el que se identifiquen “poeta-autor” y “poeta-hablante ficticio” dentro de un marco de lirismo combinado con rasgos de lo épico o lo dramático.

El interés que Gabriela Mistral y Pablo Neruda tienen por la patria americana se manifiesta en sus obras de dos maneras diferentes: la más íntima de los recuerdos de experiencias personales, normalmente relacionadas con los días de la niñez vivida en contacto con una naturaleza bastante idealizada; y la más pública del canto concebido en términos épicos que incluyen la vasta geografía, la compleja comunidad humana

²En “Los artefactos de Nicanor Parra” (*La Estafeta Literaria*, N° 589 [1976], pp. 12-13) Hugo Montes comenta cómo el carácter peculiar del “yo lírico” determina y diferencia el discurso poético de Parra frente a las voces sublimadas de Mistral y Neruda. Para un tratamiento del “yo poético” en la obra nerudiana, consúltese el trabajo de Nelson Osorio, “El problema del hablante poético en *Canto general*”, en *Simposio Pablo Neruda. Actas*, Isaac Jack Lévy y Juan Lovelock, editores (University of South Carolina y Las Américas, 1975), pp. 171-207.

³La biografía de la crítica biográfica de ambos autores es extensa y no es del caso citarla aquí. Una clara interpretación de la obra mistraliana como biográfica es la de Fernando Alegría en *Genio y figura de Gabriela Mistral* (Buenos Aires: Eudeba, 1966), posición crítica que no difiere mucho de la adoptada por Julio Saavedra Molina en “Gabriela Mistral: Su vida y su obra”, prólogo a las *Poesías Completas* de Mistral (Madrid: Aguilar, 2ª ed., 1962), pp. xv-cviii, donde escribe: “Es difícil separar en la obra de Gabriela Mistral la parte de hechos vividos por ella y la parte de situaciones imaginarias (concediendo que éstas tengan alguna parte), porque ella misma no ha historiado el drama amoroso que motivó sus desolados poemas” (p. xxxix). En cuanto a Neruda, es peculiar del punto de vista biográfico el libro de Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda* (Buenos Aires y Barcelona: Grijalbo, 2ª ed. aumentada, 1973). Véase también: Hernán Loyola, *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda* (Santiago de Chile: Ediciones de la revista *Aurora*, 1964).

y los siglos de historia del continente americano. Al primer tipo corresponden las numerosas referencias a los ya proverbiales Valle de Elqui y selvas australes de tantas interpretaciones biográficas; al último corresponderían composiciones como "Dos himnos", y *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral; y gran número de textos de Neruda, siendo *Canto General* el más temprano y próximo en el tiempo a *Poema de Chile*⁴. Hay que advertir que en estos últimos se dan también instancias que remiten a los primeros: situaciones en que el "yo poético" alude a circunstancias de su biografía personal más íntima. Estas referencias al pasado individual y no colectivo hacen posible identificar la figura del hablante en estos poemas como una figura algo diferente a las que tradicionalmente caracterizarían a los poetas épico y civil.

Canto general representa en la lírica nerudiana un triunfo expresivo en cuanto emplea efectivamente un "yo poético" particularmente apto a los objetivos poéticos de su autor. Se trata del poeta como cronista que, a juzgar por las autodenominaciones y referencias autobiográficas, coincidiría plenamente con la persona del propio Neruda. No basta, sin embargo, establecer esta identidad, por lo demás aceptada sin mayor discusión por la mayoría lectora; hay que destacar también el hecho de que dicha figura de poeta tiene rasgos distintivos que no pertenecen a la persona del autor, sino sólo a la persona ficticia del hablante, y que aún así ha de mantenerse la interpretación que ve una identidad entre ambas personas para que pueda lograrse el efecto estético buscado. Neruda se autorretrata en el poema como un testigo de la historia con capacidad de contarla a sus coetáneos: es el hombre común, el poeta del pueblo, tal como lo concibe desde una perspectiva ideológica. Algo parecido había sucedido un siglo antes con el poeta democrático Walt Whitman.

La adaptación de la voz lírica al discurso de un poeta concreto, testigo de la historia y comprometido con ella, se hace casi constante en la obra de Neruda que sigue a *Canto general*, y la tiñe de un tono personalísimo y autorreferente que va definiendo en forma cada vez más patente los rasgos distintivos de su "yo poético". Se podría pensar que tal preponderancia del individuo estaría en contradicción con la idea de una poesía de carácter social; sin embargo, es precisamente gracias al marcado y bien caracterizado perfil del hablante y su particular punto de vista y actitud que esta poesía puede comunicar una visión

⁴Aunque no hay modo de determinar con exactitud la fecha en que Gabriela Mistral comienza a trabajar en *Poema de Chile*, para finales de la década del cuarenta tenía ya varias composiciones terminadas y un plan del libro; que trabajó en el proyecto hasta el tiempo de su muerte es un hecho indiscutible a juzgar por sus cuadernos de trabajo. La primera edición de *Canto general* (México: América, 1950) de Pablo Neruda se publica mucho antes de que se conociera *Poema de Chile*, pero su concepción y composición coinciden en el tiempo con la concepción y primeras composiciones de la obra mistraliana.

concreta, historicista y cálidamente humana de la realidad. Al autor Pablo Neruda le resulta sumamente adecuada a sus objetivos la "persona" del poeta vital, trashumante, narrador entusiasta de lo que vive y ve. Que haya estado consciente o no de las diferencias radicales —diría ontológicas— entre su yo poético y él mismo como autor poco importa en este caso; lo cierto es que aun cuando el tipo de figura poética adoptado se deba a una selección de la voz hecha por el autor en un proceso de mera técnica literaria, no cabe duda que Neruda alcanzó notoriedad pública y efectividad poética gracias en gran medida a la aparentemente perfecta ecuación entre su persona real y la persona ficticia del hablante-poeta. En relación con esto parece significativo que el nombre con el que el poeta se autodesigna en sus textos sea un pseudónimo que pasa luego a convertirse en el nombre legal del autor: la identidad de voces se muestra entonces como indisputable.

El pseudónimo también tiene importancia en lo que se refiere a la identidad de la "voz poética" en la obra de Gabriela Mistral. Lo mismo que Neruda, ella gozó de una notoriedad directamente dependiente de la identificación total entre autora y voz poética; e igual que él, acude al pseudónimo para autodesignarse en cuanto poeta, en cuanto hablante ficticio de rasgos no necesariamente coincidentes con los de su persona real. Su caso, sin embargo, es algo diferente al de Neruda porque hay instancias en la obra de Mistral en que la autodenominación se hace usando el nombre original de la autora y no el pseudónimo adoptado como designación del poeta. Esta doble denominación hace más patente la concepción mistraliana de la asunción del individuo común al estado superior del poeta. La idealización de la figura del poeta y su vocación humanitaria y espiritual influye no poco en el hecho de que ambos autores sientan una profunda identificación entre las diversas personas presentes en el proceso literario, y adopten para la mayor parte de su obra un "yo poético" específico y peculiar. Así es posible que el marcado lirismo neorromántico se inscriba incluso dentro de las formas de lo épico, efectuándose una transformación de la voz en favor tanto de la necesidad individual de mantener una identidad de poeta, cuanto de la efectividad expresiva de un discurso poético dictado por objetivos de orden cívico.

El objetivo de Neruda ha de verse en la mostración de un estado de cosas y en la entusiasta llamada ideológico-emotiva capaz de suscitar en el público una respuesta colectiva tendiente a la acción revolucionaria. Pretende lograrlo con la variedad de actitudes y tonos de un hablante que se presenta como hombre común a un mismo nivel de realidad que su auditorio, pero que se diferencia de éste por su capacidad de vocalizar la experiencia colectiva en sus múltiples dimensiones; de ahí entonces la figuración del poeta-cronista en el que coexisten rasgos del antiguo aedo y del lírico contemporáneo combinados en una figura pública a la medida de los modernos métodos de comunicación masiva.

Con Gabriela Mistral la situación se vuelve algo más difícil de definir ya que su obra carece de objetivos tan categóricos y específicos por no haber en ella un entronque ideológico ni una voluntad de promover praxis alguna. En un primer intento de formular una voz americanista ella incide preferentemente en la exaltación himnica de la realidad americana ignorada en su esencia por la mayoría; luego, y manteniendo su original voluntad enaltecedora de lo telúrico autóctono, se propone la enseñanza más directa y la mostración más crítica de la realidad, enfocándose de lleno en su patria. Es debido a esta evolución de actitud, tono y objetivos que la selección de una voz poética es en su caso tentativa y ofrece diversas caracterizaciones. A la dificultad de decidirse por una voz se suma el objetivo más íntimo de autogenerar, en constante evolución, un "yo poético" que represente cabalmente a la autora.

En su obra poética es fácil distinguir diversos tipos de composiciones según cual sea el hablante que los expresa. En algunos éste tiene una identidad que no puede confundirse con la de la autora; es lo que se advierte a simple vista en poemas como "Canciones de Solverg" y "Canción de Taurus"⁵, cuyos títulos identifican al yo lírico y lo precisan como ficticio. Lo común es que quien habla en los poemas mistralianos sea una mujer, caracterizada por lo general dentro de ciertas categorías preferidas: la amante abandonada, la madre, la maestra, la mujer estéril y otras diversas mujeres, algunas de las cuales bien podrían hacer pensar en una correspondencia entre hablante y autora⁶. Otra es la situación de las composiciones que son discurso de un hablante-poeta, de una voz que alcanza, en ciertos momentos, el distanciamiento propio de un ser diferente, superior al resto de los mortales. Es el caso de los poemas de tema americano que, en la caracterización del yo lírico como poeta continental, tienen cierto parecido con la obra de Neruda. En "Dos himnos" la voz adquiere un carácter de solemnidad que hace pensar en el poeta superior de tono elevado:

Sol de los Incas, sol de los Mayas,
 maduro sol americano,
 sol en que máyas y quichés
 reconocieron y adoraron,
 y en que los viejos aimaráes
 como el ámbar fueron quemados. (P.C., p. 457, vv. 1-6)

⁵*Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 3ª ed., 1966), pp. 147 y 175, respectivamente. Las siguientes referencias a este volumen se harán en el texto mismo usando la sigla P.C., seguida del número de página, después de cada cita correspondiente.

⁶En *Genio y figura...* Fernando Alegría sugiere el carácter autorreferencial de los poemas de Gabriela Mistral: "Se retrata [en *Tala*] en un poema llamado 'La extranjera'" (p. 113). "Toda la sección de *Lagar* llamada 'Locas mujeres' no es sino un autorretrato visto a través de mujeres que amó, que compadeció, que recuerda u olvida, mujeres que, en el fondo, son parte de ella misma porque en ellas quedó para siempre" (pp. 123-4).

En la nota aclaratoria añadida a los himnos Gabriela Mistral deja constancia de dos factores que es necesario tener presente en el análisis de su "yo poético". Uno es el hecho de que ella, como escritora, está plenamente consciente de las diversas posibilidades que ofrecen los distintos tipos de voces poéticas; y el otro es su reconocimiento y aceptación de un vocativo histórico que se le impone al poeta americano; para ella, ambas cuestiones están íntimamente relacionadas:

El tono menor fue el bienvenido, y dejó sus primores, entre los que se encuentran nuestras canciones más íntimas y acaso las más puras. Pero ya vamos tocando el fondo mísero de la joyería y de la creación en acónitos. Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas o a la Cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos materiales formidables. (P.C., p. 805)

Expresan estas palabras el deseo y la necesidad de encontrar o crear una voz diferente a la del intimismo del yo posmodernista que, teñido de purismos estéticos, se muestra incapaz de acudir a la realidad exterior, al paisaje geográfico y humano del continente. Parecida acusación del intimismo está explícita en el Neruda de *Tercera residencia*, y como en su caso, en el de Mistral también hay una razón histórica inmediata: "el aire del mundo — escribe la autora en la misma nota — se ha vuelto un *puelche* violento y el mar de jacintos se muda de pronto en el otro mar que los marinos llaman *acarnerado*" (P.C., p. 806).

El himno mistraliano tiene, por lo tanto, un fundamento teórico, un plan intencional y un objetivo. Para alcanzar el tono mayor de la nueva voz requerida se acude en "Sol del trópico" y "Cordillera" a la forma expresiva del apóstrofe lírico; el tú apostrofado — un aspecto grandioso de la naturaleza americana — está divinizado, tal como lo estaba en las culturas precolombinas. La actitud del hablante es, consecuentemente, manifestación del ritual de la alabanza y el ruego; en un acto de representatividad del pueblo, propia del poeta-sacerdote interventor ante los dioses, el hablante asume el plural del grupo humano:

Gentes quechuas y gentes mayas
te juramos lo que jurábamos.
De ti rodamos hacia el Tiempo
y subiremos a tu regazo;
de ti caímos en grumos de oro,
en vellón de oro desgajado,
y a ti entraremos rectamente
según dijeron los Incas Magos. (P.C., p. 462, vv. 117-124)

A diferencia de lo encontrado en Neruda, la voz poética tiene en estas composiciones un dejo de tristeza y debilidad que la sitúan en un plano relativamente inferior, de suplicante, no del todo adecuado a la tonalidad del himno. Se diría que la actitud esencial y el modo de ser más

auténtico de Gabriela Mistral no se adaptan totalmente a las demandas del canto himnico; será en una variación del mismo donde se manifiesten más cabalmente.

El discurso americano de Mistral encuentra una fórmula expresiva apropiada a las características de la voz de la autora cuando ésta insiste en el lirismo del "yo" y lo combina en situación dramática y narrativa con un "tú" dialogante y un "nosotros" que incluye a ambos e insinúa lo colectivo. Aunque sigue usando el apóstrofe referido a los fenómenos naturales y a la geografía americana, la situación establecida por la anécdota del poema impide que se de el tono elevado y sacerdotal propio del himno y de la actitud reverencial; la relación entre el individuo y su mundo —el mundo americano— adquiere un carácter de intimidad del que no está ausente el rasgo maravilloso de lo sagrado. Si Neruda hace que su voz resuene en público con la convicción de un yo narrador testigo, de la suya Gabriela Mistral destaca el tono menor del diálogo íntimo entre maestra y discípulo, de la oración sin solemnidades, del canto sin estridencias y de la nostalgia y meditación del más puro lirismo. Así, cuando se pone a trabajar en su largo *Poema de Chile*, se decide por un plan que incluye un tipo de hablante definitivamente original y suyo.

II

Formado de setenta y siete composiciones relacionadas en función de un mínimo núcleo narrativo, *Poema de Chile*⁷ combina el canto lírico con la narración y el diálogo. Entre los varios aspectos que podrían subrayarse como factores esenciales de la composición —motivos del viaje, de la iniciación o de la nostalgia de la tierra patria, por ejemplo—, importa destacar los personajes y su condición de hablantes líricos determinados por la situación narrativa y por la interacción dramática del diálogo. El poeta no le habla a un auditor asumido teóricamente, sino a un personaje específicamente determinado en el texto mismo. La figura del lector queda así excluida del patrón comunicativo propuesto por esta estructura poética, ya que no hay ninguna posibilidad de que éste adopte como propia la identidad del "yo" lírico, ni del "tú" apostrofado, ni tampoco participe del "nosotros" lírico-narrativo: la identidad de los hablantes está explícitamente indicada en diversos momentos de la obra. Contrario al procedimiento de Neruda, que incluye al lector en el proceso poético entendido como comunicación directa, el de Mistral propone un modelo estético para la contemplación y el análisis desde un punto de vista distanciado de lector. El

⁷*Poema de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Pomaire, 1967). En lo sucesivo las referencias a este libro se harán directamente en el texto usando la sigla *P.Ch.*

carácter ficticio de la situación lírica y con éste el valor simbólico y significativo del poema están así asegurados.

El plan narrativo, los personajes —voces líricas— y la situación dramática del poema se presentan con casi todos sus rasgos caracterizadores ya en la primera composición del libro, "Hallazgo" (*P.Ch.*, pp. 7-11). La hablante le narra al niño su vuelta a la tierra patria:

y arribo como la flecha
 éste mi segundo cuerpo
 en el punto en que comienzan
 Patria y Madre que me dieron (vv. 9-12),

y su encuentro feliz:

Iba yo, cruza-cruzando
 matorrales, peladeros,
 topándome ojos de quiscos
 y escuadrones de hormigueros
 cuando saltaron de pronto,
 de un entrevero de helechos,
 tu cuello y tu cuerpecillo
 en la luz, cual pino nuevo (vv. 35-42).

Ya compañeros en el ir "caminando juntos" (v. 53), ella declara su propósito de mostrarle al niño el país, para lo cual recorrerán de norte a sur todo lo largo de la geografía chilena:

Bien mereces que te lleve
 por lo que tuve de reino (vv. 75-76).

Al tratar de establecer la identidad de la hablante, prescindiendo del niño que interviene sólo al final de la composición como voz secundaria exigida por la situación dramática en que se produce el discurso principal, se advierte la posibilidad de una correspondencia autobiográfica en la insinuación de que quien habla es un poeta:

allá donde yo vivía,
 donde río y monte hicieron
 mi palabra y mi silencio (vv. 91-3)

Aunque la referencia a la condición de poeta es todavía muy vaga, los términos "palabra" y "silencio", relacionados con los datos mínimos de una geografía limitada a lo esencial de la tierra natal mistraliana, permiten establecer algunas coincidencias significativas con la vida de la autora. Pero la identificación no es completa y hay que acudir a diversas formas de autorreferencia distribuidas en el resto de las composiciones del libro para obtener los rasgos específicos que establecen el carácter autobiográfico del "yo lírico". Estas incluyen la autodenominación —para la cual se usa tanto el pseudónimo como alusiones al

nombre original—, las referencias a la biografía conocida a través de la crítica, y el autodefinirse como poeta. A las autocaracterizaciones hay que sumar las que se deben al niño, que la nombra de diversas maneras, y cuyas observaciones también hacen referencia a la biografía conocida y a la condición de poeta de la hablante. El modo de identificación del "yo poético" en *Poema de Chile* es variado y lleva indisputablemente a establecer una relación de identidad entre autora y hablante.

La impresión primera de que quien habla es un poeta queda confirmada en varias composiciones del libro. En "Viento norte" (*P.Ch.*, pp. 31-2), por ejemplo, la hablante le explica al niño la razón de su cariño al viento:

Porque, sábelo, nosotros,
poetas de él aprendimos
el grito rasgado, el llanto (vv. 40-2).

Es ella misma también quien define su condición de poeta telúrico en "Flores" (*P.Ch.*, pp. 89-103):

—Cuando me pongo a cantar
y no canto recordando,
sino que canto así, vuelta
tan sólo a lo venidero,
yo veo los montes míos
y respiro su ancho viento (vv. 292-7),

y en "A veces, mama, te digo..." (*P.Ch.*, pp. 39-40) define su vocación poética como una condición innata y extraordinaria que se manifestó desde su infancia:

Así me mentaban, pues
no hacía lo de mis años:
no cosía, no zurcía,
tenía los ojos vagos,
cuentos pedía, romances,
y no lavaba los platos...
¡Ay! y, sobre todo, a causa
de un hablar así, rimado (vv. 21-8).

En otros dos casos —"Perdiz" (*P.Ch.*, pp. 135-142) y "Copihues" (*P.Ch.*, pp. 199-202)— es el niño el que se refiere a ella como poeta; según lo que ha oído decir a otros; ambas referencias tienen valor negativo. La primera alude a la falta de contacto del poeta con el mundo:

Te hago caso algunas veces
cuando hablas como hablabas,
cuando eras de carne y hueso
y vivías en las casas...
Ahora las gentes dicen
que eres cosa trascordada...(vv. 135-40)

La segunda insiste en la incomprensión de la gente:

Que tú eres mujer pagana,
que haces unos locos versos
donde no mientas, dijeron,
sino la mar y los cerros (vv. 62-5).

Lo autobiográfico es en estos ejemplos más evidente que en los versos de "Hallazgo". La actitud resentida con respecto al tratamiento que recibe de los demás y a la recepción de sus obras por sus compatriotas se da en otras dos formulaciones de la identidad autobiográfica de la voz. Una se encuentra en el poema "La chinchilla" (*P.Ch.*, pp. 33-5):

nunca me tuve la suerte
de ser en rutas oída.
Tampoco en casas ni huertos (vv. 35-7)

La otra corresponde a la estrofa final de "Frutillar" (*P.Ch.*, pp. 153-5):

—Mal se portó mi garganta,
poquito menos el cuerpo.
Unos me decían ¡sigue!
otros me daban denuestos.
Ahora me vengo acordando,
porque cansado te veo,
que aquel cantar me aliviaba
de mucho, casi de todo,
todo todo lo olvidaba.
Las gentes se me reían
de la voz y las palabras
y yo seguía, seguía... (vv. 57-68).

Estas quejas son tan propias de Gabriela Mistral que bastarían para asegurar la interpretación autobiográfica de la voz. Sin embargo, como si la autora quisiera estar segura de que no haya duda sobre la identidad del poeta que habla en *Poema de Chile*, hace hincapié en lo autorreferente y recurre en más de una ocasión al detalle biográfico específico y fácilmente reconocible. Así, en el poema inicial ya citado, al hablarle al niño indio que ha encontrado en el camino, el poeta se autodefine en términos parecidos a los que usan los demás contra ella, y hace referencia directa a la región donde nació y pasó sus años de infancia:

Vuélvete, pues, huemulillo,
y no te hagas compañero
de esta mujer que de loca
trueca y yerra los senderos,
porque todo lo ha olvidado,
menos un valle y un pueblo.
El valle lo mientan "Elqui"
y "Montegrande" mi dueño (vv. 59-66).

Los nombres de la tierra natal de Gabriela Mistral son de sobra conocidos y pertenecen, incluso, a lo que sería una biografía literaria de la hablante de muchos de sus poemas, a juzgar por el uso que hace de ellos en su obra total; no sería necesario leer las biografías de Mistral para entender el sentido de estos términos toponímicos⁸.

Cuatro son las composiciones de *Poema de Chile* en que el recuerdo de infancia coincide con la biografía real de Gabriela Mistral, tal como se la conoce. En uno de ellos —“Tordos” (*P.Ch.*, pp. 57-8)— se da incluso su nombre original, Lucila, que aunque no se refiere específicamente a la hablante del poema sirve como refuerzo de la identificación de la voz poética con la autora:

A estas horas y lo mismo
que cuando yo era chiquilla
y me hablaban de tú a tú
el higueral y la viña,
están cantando embriagados
de la estación más bendita
los tordos de Montegrande
y cantan a otra Lucila... (vv. 1-8)

Los otros tres poemas son también formulación de la impronta indeleble dejada por la infancia y sus experiencias cercanas a la naturaleza que, como en Neruda, fundamentan la inspiración telúrica de gran parte de las metáforas, imágenes y símbolos de su poesía.

En “Valle de Elqui” (*P.Ch.*, pp. 45-48) se canta la belleza del lugar, los recuerdos de su gente. El final del poema toca el motivo de la partida que, combinado con el de la nostalgia del suelo patrio, es motivo constante en la obra mistraliana, y especialmente en *Poema de Chile*:

Ahora ya me voy, hurtando
el rostro, porque no sepan
y me echen los cerros ojos
grises de resentimiento (p. 48).

En este caso particular la partida se refiere al plan narrativo del libro que, parafraseando el motivo del viaje como aprendizaje, propone una

⁸Gabriela Mistral recuerda su región natal en poemas como “Arroró Elquino” (*P.C.*, p. 171), “Beber” (*P.C.*, pp. 517-9), “Todas íbamos a ser reinas” (*P.C.*, pp. 520-3), “Cosas” (*P.C.*, pp. 524-6), “Recado de nacimiento para Chile” (*P.C.*, pp. 569-573), “Herramientas” (*P.C.*, pp. 735-7) y “Patrias” (*P.C.*, pp. 779-81); entre la prosa habría que destacar “Un valle de Chile”, en *Gabriela anda por el mundo*, Roque Esteban Scarpa, editor (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978), pp. 331-336. La crítica, además, relaciona a Mistral con su valle de la infancia en múltiples ocasiones; véase, por ejemplo: Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Gabriela Mistral, la maestra de Elqui* (Buenos Aires: Editorial Crespillo, 1973); Graciela Illanes Adaro, *Gabriela Mistral y el Valle de Elqui* (Santiago de Chile: Almendros, 1971) y Marta A. Samatan, “Gabriela Mistral, campesina del Valle de Elqui” (*Universidad* [Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe] N° 65 [1965], pp. 177-93).

jornada de iniciación del niño en la que la figura del poeta sirve de guía imprescindible. La urgencia del deber, manifiesta en la necesidad de seguir camino, le impide al poeta detenerse en el lugar de sus preferencias sentimentales; le obliga, como a artista, a sacrificar su propio bien por el bien del niño que debe aprender a conocer su tierra. Esta partida tiene una correspondencia real en la vida de la autora que, en consecución de sus objetivos como poeta y educadora, no sólo dejó el valle de la infancia, sino también la patria. De tal circunstancia, transformada en motivo literario, deriva el motivo de la nostalgia, con sus rasgos de culpabilidad o remordimiento por haber partido, y la tristeza producida por el paso del tiempo que aleja de la edad infantil; se lo encuentra en los dos poemas restantes: "El Cuco" (*P.Ch.*, pp. 49-50):

Pero donde es Montegrande
nunca se rompió la danza
ni el Cuco falló a la cita
en higuerales ni charcas,
¡ni a mí me faltó el dormir
el Cuco de mis infancias! (vv. 35-40)

y "Montañas mías" (p.37):

Y aunque me digan el mote
de ausente y de renegada,
me las tuve y me las tengo
todavía, todavía,
y me sigue su mirada (vv. 11-5).

Consecuencia de la partida es la trashumancia, motivo presente tanto en la obra como en la vida de Mistral, que se dio en un continuo viajar y cambiar de residencia. Hay una referencia inconfundible a la significación de este motivo en el poema "Volcán de Villarrica" (*P.Ch.*, pp. 207-211):

Ay mi niño trotador,
no te pase lo de tu aya.
Yo me puse a caminar
y me tuve cien posadas (vv. 91-4).

Los términos son inequívocos en sus valores metafóricos sugerentes: a las "cien posadas" del deambular constante —el numeral es signo emotivo de la pluralidad— se opone tácitamente la imagen del *hogar único* y su sentido de pertenencia. El adjetivo "trotador" —con su evidente alusión al *trotamundos*— aplicado al niño anuncia una posible repetición en él del error de su aya, y en consecuencia suscita en ésta su vocación de maestra: le exige el retorno a la tierra paterna hasta entonces abandonada; lo que fue un trashumar ausente por el mundo se transforma en el recorrido apasionado de la patria. El caminar ya no

es una vagancia, sino peregrinaje, mostración docente de la tierra natal, de lo propio, al niño que al crecer no habrá de abandonarla. *Poema de Chile* se abre con una estrofa que en sus primeros versos recuerda vagamente versos de Nerúda:

Bajé por espacio y aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por la fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era el descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arribo como la flecha
éste mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Patria y Madre que me dieron (vv. 1-12).

Para entender del todo la fuerza emocional de este motivo del retorno no se precisa el contexto del poema y su situación anecdótica; el reencuentro de lo largamente añorado tiene expresión sintética y cabal en cuatro versos:

¡Tan feliz que hace la marcha!
Me ataranta lo que veo
lo que miro y adivino
lo que busco y lo que encuentro; (vv. 13-6)

Los versos que siguen inmediatamente a éstos requieren, sin embargo, una interpretación que sólo puede darse en función del resto del libro y del plan que lo estructura:

pero como fui tan otra
y tan mudada regreso,
con temor ensayo rutas,
peñascales y repechos,
el nuevo y largo respiro,
los rumores y los ecos (vv. 17-22).

Una situación parecida se encuentra en el poema "Flores" (*P.Ch.*, pp. 89-103), cuando a las expresiones de apasionado amor por la tierra se une la referencia a la condición peculiar de la hablante:

Cuando el tiempo del maíz
granado y el trigo tierno
y siento cortar mazorcas
que caen como entendimiento,
con mi cuerpo de mentira
donde se sientan me siento.

No me duele el que no vean
 en cuerpo a la que es de sueño
 que se hace y se deshace
 y es y no es al mismo tiempo.
 Lo que importa es que los miro,
 que los palpo y me los tengo
 felices como en los cuentos (vv. 331-343).

El hablante se representa ya no sólo como un poeta, sino como un ser “de sueño” con un “cuerpo de mentira” que “es y no es al mismo tiempo” porque no teniendo materialidad “se hace y se deshace” con la absoluta libertad de los espíritus. Gabriela Mistral crea de esta manera una imagen de sí misma que tiene, además de sus rasgos peculiares de mujer y poeta, los de la inmortalidad del alma. Apoyándose, sin duda, en recuerdos del saber popular y en vagas resonancias del Dante, la autora concibe como su yo lírico un hablante en espíritu, un aparecido.

Lo poco común de esta caracterización de la hablante, y la necesidad de que se haga patente en forma inequívoca para que haya una interpretación adecuada del poema, explicarían por qué una de las formas más usadas para referirse a la poetisa en *Poema de Chile* es el término “fantasma”, u otras formas equivalentes, como las vistas en los ejemplos citados. Es ella misma la que se autodesigna como una aparición:

—Chiquito, soy un fantasma
 y los muertos, ya olvidaste,
 no necesitan de nada (*P.Ch.*, p. 52, vv. 23-25)⁹

O es el niño el que a veces la llama con palabras que indican su condición de espíritu:

—Claro, tuviste el antojo
 de volver así, en fantasma
 para que no te siguiesen
 las gentes alborotadas (*P.Ch.*, p. 90, vv. 24-27)¹⁰

Una vez establecido el hecho de que la hablante no es una persona de carne y hueso, sino sólo el espíritu de un muerto que vuelve a la tierra con un propósito específico; y considerando además las referencias más o menos explícitas a lo autobiográfico, incluido el nombre propio de la autora dicho en una ocasión por el niño —“Mentaste, Gabriela, el Mar” (*P.Ch.*, p. 63)— no puede quedar duda respecto a lo que Mistral quiso hacer en esta obra publicada póstumamente: formular una perfecta identidad de la voz poética, haciéndola coincidir en todo con ella

⁹La hablante se autodesigna como “fantasma” también en las páginas siguientes: 34, 52, 92, 115, 130, 164 y 203.

¹⁰El niño llama “fantasma” a la hablante en las páginas 55, 90, 140 y 141; usa también términos relacionados, como “trocada” (p. 136) y “ánima” (p. 144).

misma que, estando ya muerta para la fecha de la publicación del poema, se comprende en términos de inmortalidad. La invención de este "yo lírico" es sumamente acertada: al establecer como hablante principal de *Poema de Chile* a su propio fantasma, Gabriela Mistral se apropia de una figura en la que se cumple plenamente la concepción que tiene de sí misma como ser humano y poeta. Se trata de una figuración del ideal, como lo confirma el hecho de que la forma que más se usa en la obra para referirse a la hablante no es "fantasma" sino "mama", caracterización que se entronca con otro motivo mistraliano, también relacionado con una aspiración al fin cumplida¹¹.

La figura ideal de "mama" y poeta cumple además con otra función significativa al representar la convicción religiosa de Mistral que postula como un hecho incontestable la eternidad del alma y su definitiva meta en la presencia de Dios. No le falta a esta visión la referencia al concepto cristiano de la salvación, representado en la creencia popular del "alma en pena" que no puede abandonar el mundo hasta no haber cumplido con sus deberes para con éste. Sirve además esta figura fantasmal para expresar la nostalgia de la tierra y del pasado, así como para explicar la extrañeza del resto de la gente ante el poeta, que se manifiesta en la forma de un aparecido. En esta condición de espíritu vuelto a la tierra Gabriela Mistral alcanza definitivamente el estado sobrehumano atribuido al poeta, cumpliéndose al fin el ideal del ser superior, poseedor de un conocimiento profundo que le está negado a los demás. Gabriela Mistral ha reconocido las imposibilidades que le opone el mundo concreto, ha comprobado sus limitaciones como mujer y escritora, e imagina un futuro que no podría darse sino sólo después de la muerte.

III

Tanto Pablo Neruda como Gabriela Mistral desarrollan en sus poemas de inspiración americanista un hablante particular que coincide con sus propias personas en cuanto poetas. En ambos hay una capacidad creadora que les permite concebirse a sí mismos en términos literarios, llegando así a establecer un personaje cuya actitud vital y cuya voz tienen las características apropiadas a su objetivo. Mientras para Neruda la "voz poética" se manifiesta en el tono épico-lírico del cronista: hombre en el mundo, para Mistral requiere de un acto de invención que no es más que la concretización de una posibilidad, la materializa-

¹¹Las oportunidades en que la referencia a la hablante se hace usando el término "mama" son abundantes en el libro: pp. 29, 32, 33, 35, 39, 41, 51, 55, 63, 72, 87, 89, 109, 123, 129, 135, 138, 139, 141, 144, 155, 163, 164, 167, 168, 176, 177, 178, 179, 180, 187, 188, 199, 200, 201, 202, 208, 209, 214, 217, 218, 219 y 236. También hay casos en que se usa el término "mamá": pp. 23, 27 y 31.

ción de una esperanza. Pablo Neruda se presenta en todo momento como el poeta vital, de carne y hueso; Gabriela Mistral como el espíritu ascético en ascenso:

Ya me voy porque me llama
un silbo que es de mi Dueño,
llama con una inefable
punzada de rayo recto:
dulce-agudo es el llamado
que al partir le conocemos (*P.Ch.*, p. 234).