

MITIFICACION DE LA ANECDOTA AMOROSA EN UN POEMA DE GABRIELA MISTRAL

por Juan Villegas

Universidad de California (Irvine)

CADA DÍA se hacen más numerosos los ensayos que tienden a enfocar la literatura hispanoamericana desde la vertiente del mito. Los novelistas contemporáneos han recurrido tanto a los mitos americanos, como clásicos para proporcionar una resonancia nueva y más significativa a sus creaciones literarias. La novela, por ejemplo, en su retorno a los orígenes o en su busca de las raíces más recónditas de lo americano ha descubierto en el plano de lo mítico una clave muy significativa para la comprensión de la realidad. En un ensayo anterior, he tratado de mostrar cómo Neruda recurre al mundo del mito para una función política y para dar una dimensión trascendente y universal a lo que podría ser sólo una anécdota local o nacional, de importancia exclusivamente social¹.

Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura, cantó un amor frustrado, sus preocupaciones personales, sus recuerdos de Chile. No hay en ella la virulencia social nerudiana, que asegura el interés de otros seres con las mismas inquietudes. Gabriela Mistral obtuvo el premio Nobel de Literatura. Acontecimiento que no garantiza la permanencia de su poesía. Las antologías selectivas contemporáneas no siempre la incluyen. Aparecen, entre los poetas chilenos, Vicente Huidobro, o aun Nicanor Parra, pero no el nombre ya consagrado de Gabriela. Obviamente, toda selección antológica es indicio del predominio de cierto gusto. La ausencia de Gabriela Mistral indicaría sólo que lo que fue acertado hace cuarenta años, ya no lo es, y que, por lo tanto, su poesía fue de gusto de época y no seguridad de permanencia. Fenómeno, por lo demás, no infrecuente en el caso de los Premios

¹"Héroes y antihéroes en el *Canto General*", *Anales de la Universidad de Chile*, (enero-diciembre, 1971), pp. 139-151, "La mitificación del proletariado en el *Canto General*", *Mester*, IV, núm. 2 (abril, 1974) pp. 89-93. Véase también mi libro *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General*, Planeta, Barcelona.

Nobeles. Hay numerosos otros que pese a haberlos obtenido, han pasado posteriormente a la oscuridad. Las influencias socio-políticas o el "gusto" dominante en un determinado momento no son garantía de la calidad trascendente de un Premio Nobel.

Gabriela Mistral parecería acercarse a una situación de este tipo. Su gloria sería histórica, arcaica y, por lo tanto, poco o nada tendría que decirnos a los hombres del presente.

Creemos, sin embargo, que con Gabriela Mistral ha acontecido lo que suele suceder con algunos consagrados: al alcanzar la categoría de clásico se la deshumaniza y no se la lee con la frescura necesaria. Hay ya muchas ideas fijas, preestablecidas que se repiten de un volumen a otro, de uno a otro ensayo, sin buscar una aproximación fresca e ingenua. Es como cuando se estudia a Huidobro. Se le concede importancia a su teoría poética —importante para la historia literaria— y se descuida la lectura sin prejuicios de su lírica. Su poesía se estudia en función de la teoría poética y ésta actúa a modo de espejo deformante o eneguedor para gozar o disfrutar su poesía como tal poesía.

En este ensayo queremos mostrar cómo el desplazamiento de perspectiva sugiere posibilidades que la crítica no ha destacado. Nuestro propósito es mostrar que hay en la poesía de Gabriela Mistral unas raíces de permanencia, no sólo en la anécdota, sino que en la clase de mundo y en la impregnación afectiva que logra transmitir. Gabriela Mistral aureola míticamente o mitifica su mundo poético, lo cual, debidamente comprendido explicaría por qué, después de un período de relativo olvido de la "Divina Gabriela", renacerá y tocará a generaciones siguientes. Canta sentimientos básicos y éstos se plasman en un mundo mitificado de resonancias múltiples.

Para probar nuestra hipótesis analizaremos su conocido poema "Balada".

BALADA

- 1 *El pasó con otra;
yo le vi pasar.
Siempre dulce el viento
y el camino en paz.*
- 5 *¡Y estos ojos miseros
le vieron pasar!*

*El va amando a otra
por la tierra en flor.
Ha abierto el espino;*

10 *pasa una canción.*
¡Y él va amando a otra
por la tierra en flor!

El besó a la otra
a orillas del mar;
 15 *resbaló en las olas*
la luna de azahar.
¡Y no untó mi sangre
la extensión del mar!

El irá con otra
 20 *por la eternidad.*
Habrá cielos dulces.
(Dios quiere callar)
¡Y él irá con otra
por la eternidad!

Gabriela Mistral. DESOLACION

Este poema forma parte de la sección "Dolor" del volumen *Desolación*, publicado en 1922. La anécdota corresponde a la serie de poemas motivados en la frustración amorosa. Es una breve escena de celos, en que la hablante recuerda haber visto al amado pasar con otra. Según cuál sea la interpretación de la vida real de Gabriela Mistral sería la explicación del episodio. Para algunos la fuente biográfica podría ser sus comentados y no confirmados amores con Romelio Ureta². Otro crítico ha planteado la posibilidad de que en *Desolación* sean dos los amantes aludidos. Por lo tanto, poemas como *Sonetos de la muerte*, cubrirían su vida afectiva en relación con la muerte de Romelio Ureta. En cambio, los poemas de celos y de amores esperan-

²Augusto Iglesias (*Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1950), interpreta casi todos los poemas de *Desolación* como parte de la misma historia amorosa en torno a Romelio Ureta. Afirma, sin embargo, las pocas bases reales de dicho acontecimiento "La creencia muy común, de que Gabriela idealiza en sus versos un idilio histórico, un acontecimiento serio que ocupa la mayor parte de su biografía juvenil, se sostiene en verdad sobre bases muy débiles, y en gran medida por pruebas legendarias" (p. 222). Con respecto al poema que aquí comentamos señala: "Para colmo de tropiezos, sobrevino otra mujer, rival bien ataviada y lo distanció de la rústica. Para la pobre maestra humillada y celosa, se marchitan las flores y enmudecen los pájaros" (p. 224).

zados corresponderían a otro amor del cual prácticamente nada se sabe³.

Desde el punto de vista poético, aunque importante la motivación personal de Gabriela, lo que nos queda es una maravillosa elaboración de un sentimiento profundamente humano, que alcanza dimensión, profundidad y belleza que no se explican sólo sobre la base de la experiencia cotidiana. Por ello, nos interesa en este ensayo analizar e interpretar el poema como construcción de lenguaje con capacidad de resonancia afectiva aún cincuenta años después de su composición.

La clave estructural del poema radica en su progresivo alejamiento de la realidad para alcanzar finalmente una dimensión mítico-religiosa, con sustrato de amor imposible. El proceso poético se lleva a cabo mediante la recurrencia del motivo básico, pero en un contexto espacial y afectivo diferente en cada estrofa. El motivo es el de la escena de celos. Lefebvre recuerda: "expresa en forma creciente una sorda imitación de pasión celosa"⁴. La hablante, desde una posición marginada, revela al oyente que dos amantes disfrutaban del amor y que otra mujer ha tomado la posición que, según ella, le corresponde. Pese al posible origen real de la fuente creadora del poema desaparece toda mención concreta de las apariencias físicas, tanto de los amantes como de la mujer celosa o del ambiente geográfico en que aconteció. El poema es un ejemplo de depuración y simplificación enriquecedoras.

Balada se constituye por cuatro estrofas de seis versos exasílabos, cuya disposición es más o menos semejante. Los dos versos iniciales constituyen una unidad en la cual se anuncia el motivo básico y se ubica espacialmente la acción. Los versos 3 — 4, aluden a la naturaleza. Por último, los dos finales revelan la concentrada actitud sentimental del yo lírico. Cada estrofa es la reiteración, con variantes, de la situación inicial. "Obsérvese que estos mismos datos de estas cuatro variaciones de un mismo estado se reiteran al final de las estrofas: literalmente en la segunda y cuarta, alusivamente por un epifonema en la primera

³A este propósito Anderson Imbert recuerda: "Su gran tema es el amor; y todas sus poesías variaciones a ese tema. Poesía amorosa, amatoria, pero no erótica. El primer grupo de esas variaciones se refiere a un triste episodio en la vida de Gabriela: su amor, primero y único, a un hombre que se suicidó por honor". (*Historia de la literatura hispanoamericana*. FCE, México, 1961, II, p. 34).

⁴Alfredo Lefebvre, "Gabriela Mistral. *Balada*", *Poesía española y chilena*. Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1958, p. 131.

y tercera". (Lefevbre, p. 131). Bien sabemos que la reiteración cumple funciones poéticas de acumulación y énfasis. Por ello, las estrofas segunda, tercera y cuarta van recogiendo el impacto sentimental de las anteriores e incorporan un rasgo nuevo. De este modo, las estrofas siguientes se enriquecen doblemente. Con su propio aporte y con la variación experimentada por la estrofa anterior. Esta misma reiteración permite una enorme economía de medios y, a la vez, produce la impresión de sencillez, por cuanto el poema, en el fondo, se constituye por cuatro escenas breves, sumarias, limpias y casi irreales, íntimamente ligadas por la continuidad de una acción mínima y por la familiaridad que el oyente adquiere a través de la recurrencia de los mismos elementos básicos. "Y hasta la asonancia aguda de los versos pares nos dice de la especie del sentimiento que tiene estas palabras de tan efectivo poder lírico" (p. 131).

La primera estrofa se inicia de modo rotundo con dos versos simples y gramaticalmente simples, equilibrados en la antítesis implícita. Comienza en el pasado y remite la historia al pretérito. Perspectiva temporal que, a través del cambio que experimenta en el poema, va a llegar a ser significativa. Las formas verbales puntuales y perfectivas apuntan a una escena breve, esquiva, casi fugaz:

*El pasó con otra;
yo le vi pasar.*

La tragedia personal de la hablante se expresa con tremenda economía. Su "objetividad" y descriptiva mención evidencian el dolor contenido del yo poético. Los pronombres iniciales de cada verso oponen dos sectores del mundo, que en este caso acentúan la distancia entre uno y otro y plasman poéticamente su pertenecer a entidades diferentes. El primer verso corresponde a la esfera de *él*. El segundo, al *yo*. Está casi retirado. Es interesante de destacar que en la descripción del primer verso hay un matiz que adquirirá significación. El sustantivo "otra" apunta aquí, como destacó Amado Alonso, a propósito de los artículos en español, no a una mujer concreta, ya conocida por la hablante lírica o el lector. Se refiere simplemente a la mujer. Lo importante de la mención o del encuentro no es que el amado vaya con una mujer particular, sino es el hecho que vaya acompañado o acompañando a una mujer. El segundo verso, también en su economía de medios, revela cierta impotencia o contención. Es decir, el "yo le vi pasar" evidencia una de dos posibilidades. Una es que el énfasis significativo está en el pro-

nombre personal y por lo tanto, lo que se destaca es que ella fue quien llevó a cabo el descubrimiento. No fueron otros los que le contaron. El acento en el *yo* parecería indicar lo doloroso del propio descubrimiento. La otra posibilidad le concedería menos importancia al “descubridor” y desplazaría el énfasis hacia la pareja que “pasó”. Me inclino a creer que el acento lírico se pone en el *yo*. Lo doloroso no es sólo el engaño sino que más que ello lo es el dolor experimentado por el *yo* que lo descubre.

Los versos siguientes:

*Siempre dulce el viento
y el camino en paz.*

describen el ambiente en que se produjo el hallazgo. Sin embargo, varios matices diferencian su tono con los anteriores. Mientras los dos primeros se ubican en el pasado, en éstos las formas perfectivas de los versos sugieren una acción continua, atemporal. Mientras en los versos iniciales el hablante se contiene y no califica, es el lector el que intuye la tragedia personal, en éstos el *yo* poético precisa el modo de existencia de los objetos mentados, “dulce el viento”, “camino en paz”, que se caracterizan por la dulzura y la paz, tan en contraste con el tono implícito en los versos iniciales. La anticipación del adjetivo acentúa su sabor, “dulce el viento”. Lo mismo acontece con “paz”, que recibe la fuerza de final de verso. La suavidad y armonía, implícitas y explícitas, en las imágenes se respalda con la continuidad rítmica que proviene del encabalgamiento. Los dos versos iniciales se cortan en su brevedad y se yuxtaponen gráficamente... versos distintos y punto y coma; los siguientes se continúan significativamente. Aun el uso de la conjunción y acentúa dicha continuidad. De este modo, los dos versos se constituyen en una unidad. Obsérvese que la diferencia rítmica y los versos encabalgados, favorecen el ambiente de tranquilidad y permanencia.

¿Qué sentido tiene la interrupción de la anécdota apenas iniciada con esta mención de la naturaleza? Lefebvre interpreta: “Los versos que separábamos producen un contraste entre la situación dolorosa del tema y la naturaleza impasible ante ese dolor de mujer” (p. 132).

El hablante lírico revela el ambiente que capta la protagonista naturalmente desde la perspectiva de ésta. La protagonista advierte la paz del sendero y, sinestésicamente, la dulzura del sendero, como indicio de la crueldad de la existencia. Cuando a ella le acontece su mayor tragedia, el universo no se altera, no se conmueve, no experimenta ninguna irritación. Situación que

podría sintetizarse en el motivo de la insensibilidad de la naturaleza frente al dolor humano. Motivo de larga y rica tradición.

Otra posibilidad de interpretar se centra en el motivo del *locus amoenus* que acompaña a la felicidad de los amantes. En este caso, la naturaleza vibra el unísono con los amantes afortunados y ella en sí revela la armonía universal. La naturaleza se adecúa a la felicidad de los amantes y se hace lugar ideal. Los vientos se calman y el camino se llena de tranquilidad.

Los dos versos finales de la estrofa, por primera vez, revelan el temple de ánimo indignado o dolorido de la protagonista. En cada estrofa los versos 5 y 6 expresan la reacción afectiva de la protagonista. Pese a esto, la impresión general que origina el poema es contención, de represión de los sentimientos que pugnan por estallar. Una explicación de este efecto proviene de la reiteración estructural. Es decir, en cada estrofa nos encontramos con dos unidades en que el hablante no manifiesta su dolor sino de modo indirecto. La tercera unidad de cada estrofa es su estallido sentimental. Inmediatamente después de la explosión de conmiseración o dolor, vuelve —en la estrofa siguiente— a la descripción o mención sin virulencia sentimental. El ajustado juego de emociones y ritmos afectivos dominantes refuerza la impresión de dolor refrenado.

El epifonema se introduce en cada una de las estrofas con la conjunción *y*, cuya función es obviamente enfática. En lo temporal, se nos remite nuevamente al pasado y se completa la breve escena de celos.

La segunda estrofa retorna al motivo básico de la pareja amorosa sorprendida. Sin embargo, cambia la forma verbal en el primer verso, con lo cual se altera el significado. Ya no se trata ahora de una escena fugaz, propia de un encuentro amoroso fortuito. Ahora se trata de una escena continua en el tiempo, iraplicadora de permanencia, indicado en la forma imperfectiva “*va amando*”. La diferencia mayor, sin embargo, está en los significados y asociaciones que conllevan los verbos. En la primera estrofa el “*pasó*”, es indicio de no compromiso. En cambio, en la segunda, el “*va amando*” indica el compromiso sentimental del amado con la otra y el distanciamiento con la hablante. El escenario en que ese acto de amor se produce es paradisiaco, “*por la tierra en flor*”. Descripción que implica la primavera, por lo tanto el renacer, el brotar de la nueva vida, además de la misma interpretación que dimos a propósito de la primera estrofa. Los dos versos siguientes complementan el escenario anterior:

*Ha abierto el espino;
pasa una canción.*

El espino —que se asocia con flor—, conlleva la fragancia en las imágenes de la Mistral. El verso siguiente pone la dimensión sonora en el ambiente idílico. La pareja amorosa “se ama” en un *locus amoenus*, primaveral, con canciones y olores agradables.

Lefebvre interpreta la naturaleza descrita como indicio de la insensibilidad de la naturaleza frente al dolor del yo poético. Creemos que esta interpretación es defendible en la primera estrofa. En cambio, aquí es ya la complacencia, la alegría y el entusiasmo de la naturaleza circundando a la pareja amorosa envidiada. Convivencia que invita a la hablante.

Los versos finales de la estrofa condensan nuevamente la emoción y el dolor contenidos por el yo poético. Sin embargo, también hay matices de diferencias en relación con la primera estrofa. Aquí se trata de la reiteración casi exacta de los versos iniciales. La diferencia es la exclamación y la conjunción inicial. La reiteración con énfasis emotivo acentúa lo doloroso del lamento. Como dice Bousoño, recarga emotivamente el contenido afectivo.

La tercera estrofa representa la culminación terrenal de la unión amorosa y, al mismo tiempo, proporciona al poema una aureola no anunciada en los versos iniciales. Aquí se lleva a cabo la unión de los amantes. La naturaleza benigna ahora también produce el acto adecuado, con lo cual proporciona una dimensión mítico-cósmica a la escena de amor y, por lo tanto, a todo el poema. El beso de los enamorados corresponde en el plano de la naturaleza a la unión del mar y la luna, símbolos cósmicos del hombre y la mujer. La estrofa presenta el beso nupcial —real o simbólico— de la pareja y este acto se lleva a cabo a la orilla del mar, que sirve de escenario. El mar, la bóveda celeste sirve de templo cósmico al acto de amor. La naturaleza —antes propicia con la flor y la canción— manifiesta su complacencia y su respaldo a través del beso cósmico de la luna y el mar:

*resbaló en las olas
la luna de azahar.*

La expresión “azahar” confirma nuestra interpretación, ya que se asocia con las bodas.

Los versos finales de la estrofa manifiestan una vez más el dolor del yo poético frente a la escena que acaba de describir. Ahora se lamenta del poco efecto que su dolor tiene en la naturaleza. Pese a la intensidad de su tristeza, ésta —representada en la sangre— ni siquiera logró “untar”, manchar ligeramente, la magnitud del mar.

La última estrofa recurre básicamente a procedimientos estructurales semejantes a las anteriores. Por ello, adquiere mayor eficacia poética aquello que tiene de variable.

*El irá con otra
por la eternidad.
Habrá cielos dulces.
(Dios quiere callar)
¡Y él irá con otra
por la eternidad!*

Ahora el verbo vuelve a la idea de movimiento, pero con dos matices significativos. El verbo *ir* conlleva la idea de dirección y especialmente de acto voluntario y consciente. El futuro indica la permanencia —en este caso, casi eterna— de la acción. Ideas reforzadas obviamente por el verso siguiente, “por la eternidad”. El amor del amado y la otra iniciado en el breve poema como una escena fugaz alcanza la dimensión magnificada de un amor eterno. La pareja pareciera representar simbólica e idealmente la unión amorosa de hombre y mujer. También el escenario —ahora, los cielos— será propicio. Aún la propia divinidad patrocina esa pareja amorosa al preferir “callar” y no recordar —podemos suponer— la traición implícita del amado. El paréntesis es indicio también de la actitud subrepticia de Dios que no censura la traición.

Concluye el poema con una nueva reiteración, aquí es una especie de lamento contenido y desesperanzado. Hay menos indignación que en las exclamaciones anteriores. Es más bien, la manifestación de la desesperación y la frustración. Todo ha estado en contra de ella: el amado, la naturaleza que se revitalizó para acompañar a los amantes y, finalmente Dios, que se resiste —en toda su ecuanimidad y sabiduría— a impedir que los amantes gocen del amor eternamente.

Lo extraordinario del poema es la economía de medios y que en su brevedad logra crear un yo poético con un intenso dolor amoroso y una pareja que, sin ser descrita, alcanza una dimensión mítico-romántica.